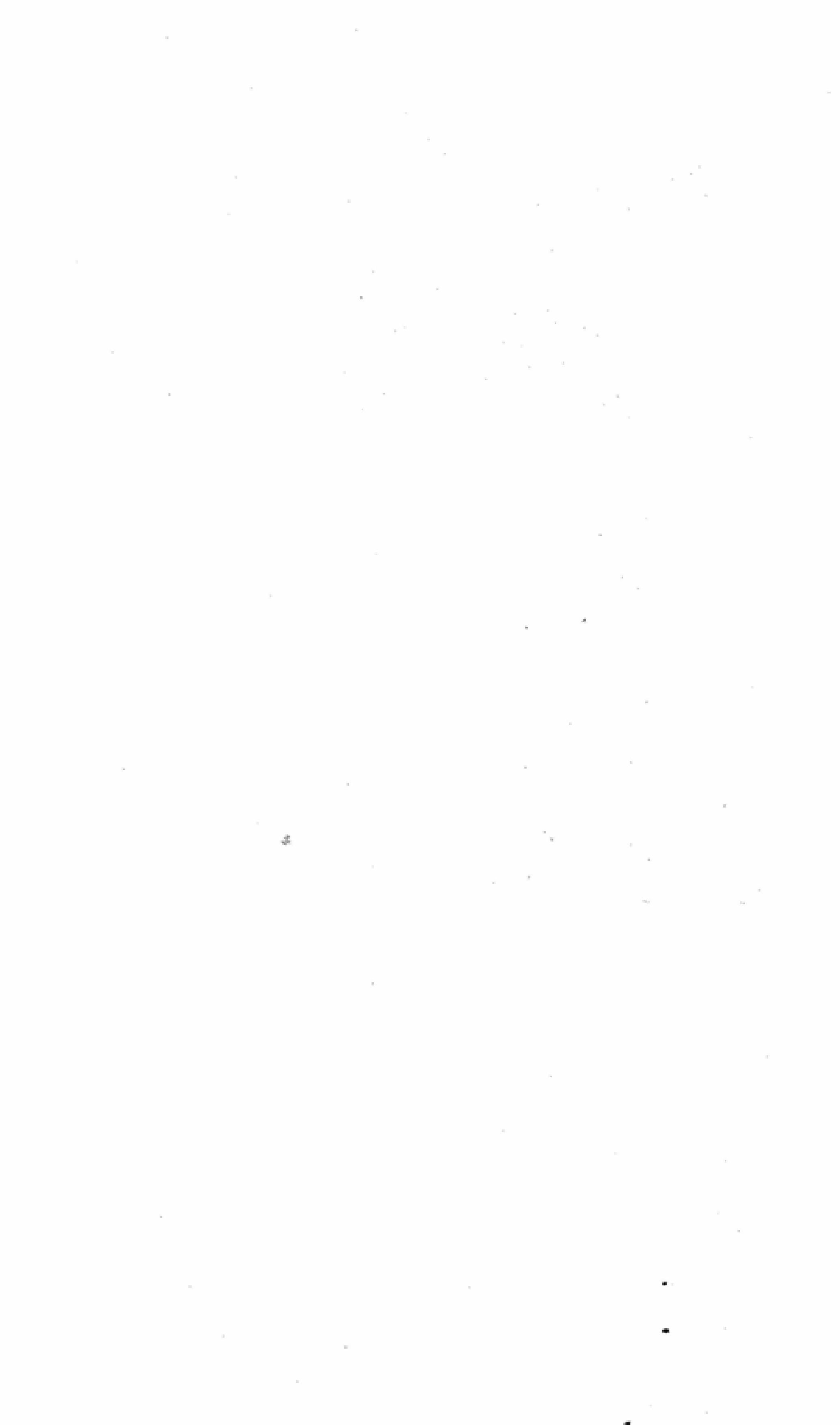
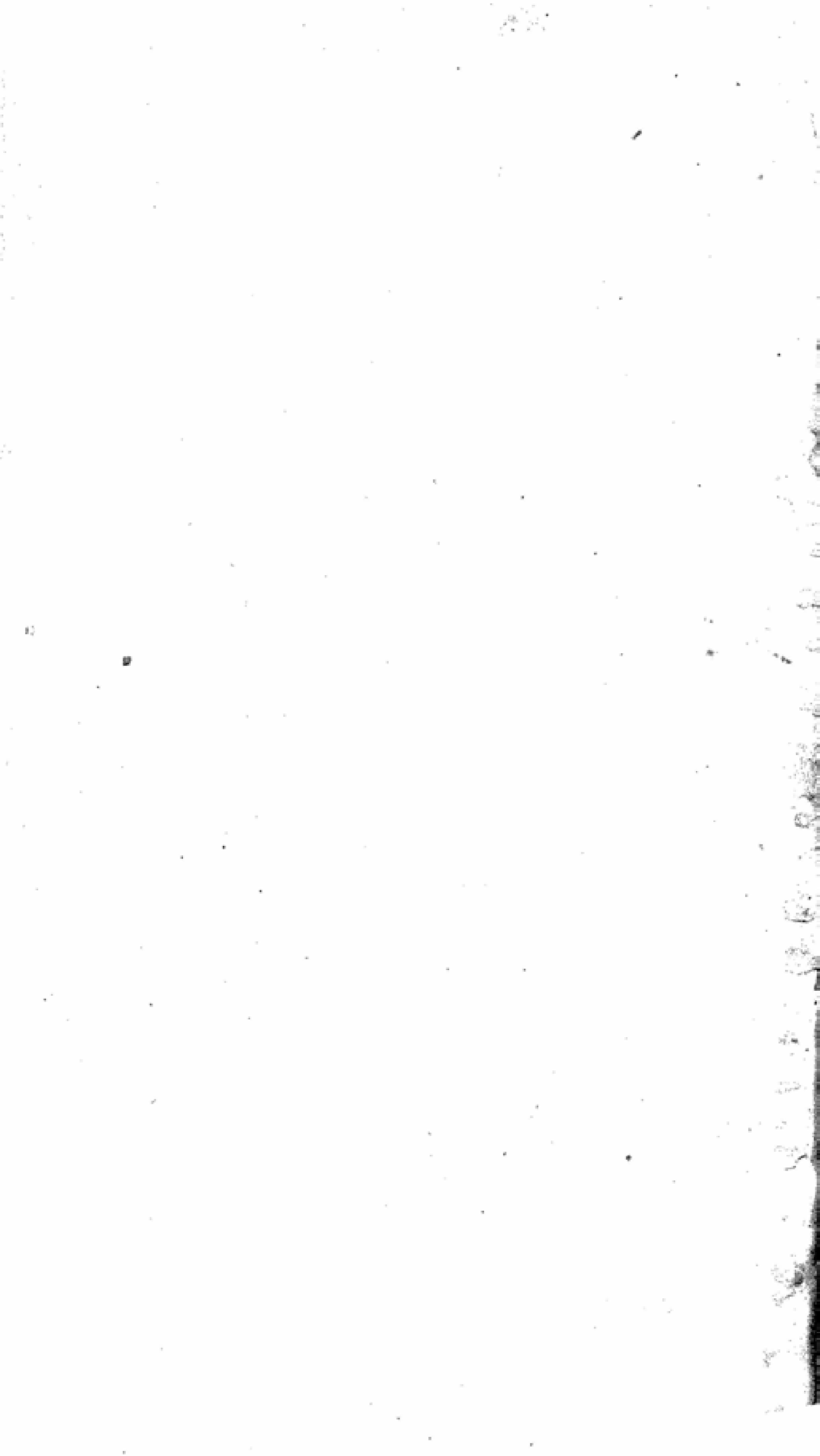




Akademie der Wissenschaften in Wien

Philosophisch-historische Klasse

Sitzungsberichte

201. Band

Die 1. Abhandlung ist gedruckt aus den Mitteln des Jerôme und Margaret Stonborough-Fonds

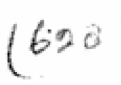
(Mit 1 Karte)

1925

Hölder-Pichler-Tempsky A.-G.

Wien und Leipzig

Kommissions-Verleger der Akademie der Wissenschaften in Wien





Druck von Adolf Holzhausen in Wien.

Inhalt:



Akademie der Wissenschaften in Wien
Philosophisch-historische Klasse
Sitzungsberichte, 201. Band, 1. Abhandlung

Bellum Marsicum

Von

Alfred von Domaszewski

korresp. Mitgliede der Akademie der Wissenschaften in Wien

Mit 1 Karte

Vorgelegt in der Sitzung am 21. November 1923

Gedruckt aus den Mitteln des Jerôme und Margaret Stonborough-Fonds

1924

Hölder-Pichler-Tempsky A.-G.
Wien und Leipzig
Kommissions-Verleger der Akademie der Wissenschaften in Wien

Druck von Adolf Holzhausen in Wien.

Die Quellen.

Der Bundesgenossenkrieg führt in der Überlieferung einen dreifachen Namen. Die älteste und amtliche Bezeichnung ist: *bellum Marsicum*. Er hieß so, weil die Marser zuerst von allen Bundesgenossen Rom den Krieg erklärten: Diodor 37, 2, 1 *ὠνομάσθαι δέ φησι Μαρσικὸν ἐκ τῶν ἀρξάντων τῆς ἀποστάσεως* = Strabo 5, 4, 2 p. 241 *Μαρσικὸν δὲ ὠνόμασαν τὸν πόλεμον ἀπὸ τῶν ἀρξάντων τῆς ἀποστάσεως*. Daher in den Fasti C.I.L. I [2] p. 27. 66, sowie Sueton Aug. 23 (nach der Varusschlacht): *vovit et magnos ludos Iovi Optimo Maximo ... quod factum Cimbrico Marsicoque bello erat.* Vgl. S. 18.

Ebenso nannten die Historiker den Krieg, die ihn als Zeitgenossen schilderten: L. Cornelius Sulla, H. R. Reliquiae I ed. 2 p. CCLXX und p. 199: *Scripsit et Sulla dictator ab exercitu se quoque donatum* (corona graminea vel obsidionali) *apud Nolam legatum bello Marsico.*

L. Licinius Lucullus, H. R. Reliquiae I ed. 2 p. CCLXXXII: *διασώζεται γὰρ Ἑλληνική τις ἱστορία τοῦ Μαρσικοῦ πολέμου.*

L. Cornelius Sisenna, H. R. Reliquiae I ed. 2 p. CCCXXXIV und p. 277 fr. 5: *initio belli Marsici* = Plinius n. h. 8, 221.

Poseidonios. Auf ihn gehen zurück Diodor und Strabo, vgl. S. 13.

Aus der lebendigen Erinnerung an den Krieg sagt Cicero Philipp. 8, 31: *Q. Scaevolam augurem memoria teneo bello Marsico — senex debilis primus veniebat in curiam.* Und auf gleichartigen Äußerungen, die Cicero selbst in seinen Schriften getan hatte, beruht auch Plutarch Cicero 3: *καί τινα χρόνον καὶ στρατείας μετέσχεν ὑπὸ Σύλλᾳ περὶ τὸν Μαρσικὸν πόλεμον.* Vgl. S. 9. Nur durch den Gegensatz bedingt ist Cicero de leg. agrar. 2, 90:

bella cum sociis, Fregellanum, Marsicum: quibus ... bellis ... Capua ... opportunissimam se nobis praebuit et ad bellum instruendum et ad exercitus exornandos et tectis ac sedibus suis recipiendos.

Die lebendige Erinnerung an die Schicksale seiner Heimat Venusia läßt Horaz sagen, carm. 3, 14, 18: *cadum Marsi memorem duelli.*

Demnach gehen die Historiker der späteren Zeit, die den Krieg so benennen, auf diese ursprünglichen Berichte zurück.

Sallust hist. fr. I 88 Maur.: (Sertorius) *magno usui bello Marsico paratu militum et armorum fuit.* Ganz unabhängig von Sallust, vgl. Maurenbrecher fasc. 1 p. 29, nach der gemeinsamen Quelle, Plutarch Sertor. 4: *ταμίας ἀποδείκνυται τῆς περὶ Πάδον Γαλατίας ἐν δέοντι. Τοῦ γὰρ Μαρσικοῦ πολέμου συνισταμένου, στρατιώτας τε προσταχθὲν αὐτῷ καταλέγειν καὶ ὅπλα ποιεῖσθαι.*

Iustin 38, 4, 13: *universam Italiam bello Marsico consurrexisse*, in der aus Trogus Pompeius entnommenen Rede, die jedenfalls früher geschrieben ist als die Bücher des Livius, die den Krieg behandelten.

Velleius 2, 21, 1, in der bei ihm allein erhaltenen Angabe über die Entscheidungsschlacht bei Asculum: *Pompeius ... cuius praeclara opera bello Marsico.* 29, 1: *Cn. Pompeium ... quem magnificentissimas res in consulatu gessisse bello Marsico praediximus.*

Auch die Splitter bei Plinius entstammen diesen gleichzeitigen Quellen: n. h. 7, 34: *serpentem peperit inter inita Marsici belli ancilla.*

n. h. 15, 120: *in eo sacrae fuere myrti duae ... altera patricia appellata, altera plebeia ... quae postquam evaluit flavescente patricia a Marsico bello, languida auctoritas patrum facta est.* Diese Prodigia zweifellos aus Sisenna vgl. S. 3.

Dagegen n. h. 9, 168: *Ostrearum vivaria primus omnium Sergius Orata invenit in Baiano aetate L. Crassi oratoris ante Marsicum bellum.* Vgl. Ciceron. Fragm. Müller p. 321 n. 76, nach Münzer, Quellenkritik S. 97 aus Ciceros Hortensius, wo Cicero selbst als Mitunterredner auftrat.

n. h. 25, 52: *Drusum cui ... optumates .... bellum Marsicum imputavere*, vielleicht aus Valerius Antias, Münzer Quellenkritik S. 235.

Schon in Sullanischer Zeit tritt als neue amtliche Bezeichnung der Name *bellum Italicum* ein. So im Senatsbeschluß für die Schiffskapitäne des Jahres 78, Bruns fontes ed. 7 p. 177: *τοῦ πολέμου τοῦ Ἰταλικοῦ ἐξαρχομένου.* Die Ursache der neuen Benennung liegt einfach darin, daß der Marsische Krieg in seinem Verlaufe und in seinen Wirkungen ganz Italien umfaßte. Daher hat Hortensius, der den Krieg in seinen Annales besang, ein Mitkämpfer, H. R. Reliquiae II ed. 2 p. XXVIIII, diese Bezeichnung angewendet und damit in die Literatur eingeführt. Man erkennt dies aus Velleius. Nachdem er aus Hortensius' Gedicht über die Taten seines Vorfahren Munatius Magius berichtet hat, sagt er 2, 16, 4: *tam varia atque atrox fortuna Italici belli fuit.* 17, 1: *finito ... Italico bello ...* 3: *inlustratus bello Italico.*

Daher findet sie sich bereits bei dem Auctor ad Herennium 3, 2: *si deliberet senatus bello Italico, sociis civitatem det an non.*

Und auch Cicero bedient sich dieser Benennung immer in seinen Reden, wohl eine anerkennende Höflichkeit für Hortensius, dessen historisches Wissen er auch sonst zu schätzen verstand. Verr. 2, 2, 5: *Italico maximo difficillimoque bello ... Siciliam ... coriis tunicis frumentoque suppeditando maximos exercitus vestivit aluit armavit.* Pseudo-Asconius p. 258 St: *Italico bello*] *sociali.*

pro Cluentio 21: *M. Aurius ... bello Italico captus apud Asculum.*

de leg. agr. 2, 80: *an obliti estis, Italico bello, amissis ceteris vectigalibus quantos agri Campani fructibus exercitus alueritis.*

pro Archia 8: *tabulas Heracliensium publicas, quas Italico bello incenso tabulario interisse.*

de harusp. resp. 18: *Etruscorum disciplina ... primum Italici belli funesta principia.*

pro Balbo 50: *Cn. Pompeius pater rebus Italico bello maximis gestis ... P. Caesium ... Ravennatem civitate donavit.*

in Pison. 87: *bello Italico ... cum pater armis faciendis tuus praefuisset.*

Die Autorität Ciceros bestimmte wieder Livius, den Krieg so zu benennen. Obsequens 54: *Livio Druso tr. pl. leges ferente*

cum bellum Italicum consurgeret, prodigia multa apparuerunt urbi. Denn die Sammlung der Prodigia, die Obsequens benützte, war dem vollständigen Livius entnommen. Die knappen historischen Notizen, die Obsequens selbst zu den Prodigia hinzufügte, schöpfte er aus einem ganz verdünnten Auszug des Livius, Kornemann Klio, Beiheft 2, 88.

Livius war aber für die Kaiserzeit der Historiker der Republik schlechthin. Daher ihn auch Asconius als eine Hauptquelle für die Zeit Ciceros benützte und den Krieg, wie Cicero selbst, immer *bellum Italicum* benennt.

19, 19 St.: *Pompeii pater bello Italico de Picentibus ... triumphavit.*

24, 24 St.: *non multo ante Italico bello exorto, cum ob sociis negatam civitatem nobilitas in invidia esset.*

54, 18 St.: *ut ea vel maxima causa belli Italici, quod post triennium exortum est, fuerit.*

58, 11 St.: *Bello Italico ... nanctus iustitii occasionem senatus decrevit ne iudicia, dum tumultus Italicus esset, exercerentur.*

61, 31 St.: *M. Plautius Silvanus tr. pl. Cn. Pompeio Strabone L. Porcio Catone coss, secundo anno belli Italici ... legem tulit adiuvantibus nobilibus.*

Den vollständigen Livius schrieb auch Valerius Maximus aus: 5, 4, ext. 7: *eadem caritas Italico bello Pinnensem iuvenem, cui Pultoni erat cognomen, tanto animi corporisque robore armavit* ... im folgenden ist der *Romanus imperator,* statt des Führers der Marser dem Valerius Maximus nur in die Feder gekommen, weil er das Exemplum unter die Externa eingereiht hatte.

6, 3, 3: *ne in C. quidem Vettieno, qui sibi sinistrae manus digitos, ne bello Italico militaret, absciderat, severitas senatus cessavit.*

Sonst findet sich die Bezeichnung nur noch Serv. Aen. 9, 587: *apud Soram bello Italico ab Herennio* — als Feldherr der Italiker genannt bei Eutrop 5, 3, 2 — *puerum in aciem eductum, a quo hostem occisum spoliatumque.* Ein Beweis, daß diese Stelle des Kommentars aus einer Quelle augusteischer Zeit geschöpft ist.

Dagegen kennt die ganze Literatur der Kaiserzeit seit dem Ende des ersten Jahrhunderts keinen anderen Namen für den Krieg als *bellum sociale.*

So die von Livius abhängigen Schriftsteller:

Frontin. strat. 1, 5, 17: *L. Sulla bello sociali apud Aeserniam inter angustias deprehensus.*

2, 4, 16 = 4, 7, 41: *P. Crassus bello sociali eodem modo prope cum omnibus copiis interceptus est.*

Florus 2, 6, 1: *sociale bellum vocetur.*

Periochae 71: *Livius Drusus ... velut socialis belli auctor.*

Orosius 5, 18, 1: *sociale bellum tota commovit Italia*; 15: *exorto sociali bello*; 19, 3: *propter socialis belli reliquias.*

Auct. de vir. ill. 75, 5: *Sulla bello sociali Samnites Hirpinosque superavit.*

Auch Juvenal sagt 5, 31: *bellis socialibus uva* und die Scholia Bobiensia p. 81, 8 St.: *Asculum civitas est in Piceno, unde etiam principia belli socialis arserunt.*

p. 175, 12 St.: *tabularium civitatis illius exarserat bello sociali.*

p. 177, 21 St.: *incendium quod evenerat bello sociali.*

Pseudo-Asconius p. 258, 19 St.: *Italico bello*] *sociali.*

Es kann demnach gar keinem Zweifel unterliegen, daß die Annalen des Livius am Ende des ersten Jahrhunderts eine Überarbeitung erfahren haben, die man eben ‚die Epitome' zu nennen sich gewöhnt hat.[1] In diesem Werke wurde erst die Bezeichnung *bellum sociale* an Stelle der von Livius gebrauchten *bellum Italicum* eingeführt.

Diese Epitome selbst haben Frontinus und Florus benützt. Dagegen den Periochae und Orosius liegt als gemeinsame Quelle eine stark gekürzte Fassung der Epitome zugrunde, wie dies später noch zu zeigen sein wird, S. 13.

Die Benennung *bellum sociale* findet sich bereits an einer Reihe von Stellen bei Plinius n. h. 2, 199: *ingens terrarum portentum L. Marcio Sext. Iulio coss. in agro Mutinensi ... anno ante sociale bellum,* Münzer Quellenkritik S. 244.

n. h. 3, 70: *Stabiae ad Cn. Pompeium L. Catonem coss. pr. kal. Mai. quo die L. Sulla legatus bello sociali id delerit,* Münzer Quellenkritik S. 377.

[1] Ganz ablehnend verhält sich neuerdings Klotz Hermes 48, 542.

n. h. 33, 20: *inter Caepionem quoque et Drusum ex anulo in auctione venali inimicitiae coepere, unde origo socialis belli et exitia rerum,* Münzer Quellenkritik S. 236.

n. h. 33, 55: *auri in aerario populi Romani fuere ... Sex. Iulio L. Marcio coss, hoc est belli socialis initio,* Münzer Quellenkritik S. 271.

Alle diese Stellen hat Münzer mit guten Gründen dem Varro zugeschrieben. Der Gedanke mag Varro geleitet haben, daß auch das *bellum civile Marianum vel Sullanum* ein *bellum Italicum* war. Seine Autorität ist es also gewesen, welche der neuen, von ihm eingeführten Benennung des Krieges zur allgemeinen Anerkennung verhalf.

Und aus Varros Schrift de nominibus ist auch geschöpft Valerius Maximus 8, 6, 4: *Q. autem Varius propter obscurum ius civitatis Hybrida cognominatus tribunus pl. legem adversus intercessionem collegarum perrogavit, quae iubebat quaeri quorum dolo malo socii ad arma ire coacti essent, magna cum clade reipublicae: sociale enim prius, deinde civile bellum excitavit,* wie dies der Vergleich mit Plinius lehrt n. h. 8, 213: *in nullo genere aeque facilis mixtura cum fero, qualiter natos antiqui hybridas vocabant seu semiferos, ad homines quoque, ut C. Antonium Ciceronis in consulatu collegam, appellatione tralata,* Münzer Quellenkritik S. 265.

Wahrscheinlich aus einer Exempla-Sammlung, die auf Varro fußte, wird Macrobius geschöpft haben, vgl. Klotz Hermes 44, 209. Sat. 1, 11, 32 *bello sociali cohortium duodecim ex libertinis conscriptarum opera memorabilis virtutis comparuit.*

Nur scheinbar findet sich die Benennung *bellum sociale* schon bei Cicero:

pro Fonteio 41: *deinde recens memoria parentis, cuius sanguine non solum Asculanorum manus [a qua interfectus est] sed totum illud [sociale] bellum macula sceleris imbutum est.* Die erste Interpolation hat Pluygers Mnemosyne VII p. 201 erkannt. Aber auch das *sociale* ist bei einem Kriege, dessen Verlauf jeder Hörer kannte, entbehrlich und gegen Ciceros Sprachgebrauch.

Gleichfalls interpoliert ist das Wort bei Valerius Maximus 1, 6, 4: *L. Sulla consul [sociali bello], cum in agro Nolano ante praetorium immolaret, subito ab ima parte arae prolapsam anguem*

prospexit. qua visa Postumi aruspicis hortatu continuo exercitum in expeditionem eduxit ac florentissima Samnitium castra cepit.

Die Stelle ist wörtlich aus Cicero de div. 1, 72 vgl. 2, 65 entnommen und durch den Zusatz *Consul* von Valerius Maximus verdorben. Nach Cicero bezog sich das Prodigium auf den Sieg, den Sulla im Jahre 89 über Cluentius errang, Appian b. c. 1, 50, 220. 221. Consul war Sulla erst im Jahre 88. Ein Leser, der Cicero vor Augen hatte, bemerkte berichtigend zu Consul *sociali bello*.

Zu diesem falschen Zusatz Consul wurde Valerius Maximus bestimmt, weil er auch das andere Vorzeichen las, das sich im Jahre 88, vor dem Zuge Sullas nach Rom, ebenfalls bei Nola zutrug, Plutarch Sulla 9. Augustin de civ. dei 2, 24 (aus Livius). Beide Vorzeichen sind nach Zeit und Inhalt völlig verschieden. Nur bei dem ersten war Cicero anwesend. Er diente also im Jahre 89 in Sullas Heere, Cichorius Röm. Stud. S. 182. Und dies berichtet auch ganz richtig Plutarch Cicero 3, vgl. S. 3. An sich ist das selbstverständlich; denn Arpinum, die Heimat Ciceros, lag im Befehlsbereiche des Südheeres, dessen Stellung sich bis an den Liris erstreckte, vgl. S. 21. Dem steht nun das eigene Zeugnis Ciceros entgegen. Philipp. 12, 27: *Cn. Pompeius, Sexti filius, consul me praesente, cum essem tiro in eius exercitu, cum P. Vettio Scatone duce Marsorum inter bina castra conlocutus est.* Die Erklärung des scheinbaren Widerspruchs liegt im Gange des Krieges. Im Winter des Jahres 89 wurde bei Asculum die Entscheidungsschlacht geschlagen, in der 75.000 Römer gegen 60.000 Italiker fochten. Um dieses gewaltige Heer zu versammeln, mußte Pompeius notwendig Streitkräfte des Südheeres heranziehen. Denn große Teile des Nordheeres standen unter dem Consul Porcius Cato am Tolenus. In einem dieser Truppenkörper, die aus dem Südheer zur Verstärkung von Pompeius' Heer entsandt wurden, diente Cicero. Nach dem Siege kehrte er mit seinem Truppenkörper nach Campanien zurück, vgl. S. 28.

Aber nicht nur die lateinischen Historiker, auch die griechischen des zweiten Jahrhunderts der Kaiserzeit nennen den Krieg, wo sie seine Geschichte selbst erzählen, *bellum sociale*.

Plutarch Marius 32: ὁ συμμαχικὸς πόλεμος ἐξαίφνης ἐπὶ τὴν πόλιν ἀναρραγείς.

Sulla 6: *ἐκπεμπομένου αὐτοῦ μετὰ δυνάμεως εἰς τὸν συμμαχικὸν πόλεμον — ἐν αὐτῷ γε τούτῳ τῷ συμμαχικῷ πολέμῳ.*

Ebenso Appian b. c. 1, 34, 150: *ὁ συμμαχικὸς καλούμενος πόλεμος* — 53, 231 *ἀμφὶ τὸν συμμαχικὸν πόλεμον* — 55, 240 *εὐθὺς ἐπὶ τῷ συμμαχικῷ πολέμῳ* — 68, 309 *τὰ λείψανα τοῦ συμμαχικοῦ πολέμου*; vgl. Orosius 5, 19, 3: *propter socialis belli reliquias.*

Demnach haben Plutarch wie Appian die Epitome des Livius benützt und es erklärt sich, daß die zum Teile nach Kriegsschauplätzen geordnete Erzählung Appians sich so gut wie widerspruchslos in den Rahmen der knappen Periochae einordnen läßt.

Die italischen Stämme des Waffenbundes.

Die Bundesgenossen zerfielen in zwei durch die Sprache geschiedene Gruppen, die Sabeller des Hochapennin und die Osker.

Die Sabeller. Die politische Gliederung dieser Stämme erhellt aus ihren Bündnissen mit Rom. Diodor 20, 101 (a. 302): *ὁ δὲ δῆμος ὁ Ῥωμαίων πρός τε Μαρσοὺς καὶ Παλιγνούς, ἔτι δὲ Μαρρουκίνους συμμαχίαν ἐποιήσατο.* Wie hier erscheinen auch sonst die Paeligner den Marsern enger verbunden. Außer in den anderen Zeugnissen bei Cicero in Vat. 36: *Marsorum et Paelignorum.* Wenn Livius auch die Frentaner nennt 9, 45, 18: *ut Marrucini Marsi Paeligni Frentani mitterentur Romam oratores pacis petendae amicitiaeque. his populis foedus petentibus datum,* so gehören sie doch nicht zu den marsischen Stämmen. Strabo 5, 4, 2 p. 241: *ὑπὲρ δὲ τῆς Πικεντίνης Οὐεστῖνοί τε καὶ Μαρσοὶ καὶ Πελίγνοι καὶ Μαρρουκῖνοι καὶ Φρεντανοί, Σαυνιτικὸν ἔθνος.*

Loser erscheint auch die Verbindung der Vestiner mit den Marsern. Livius 8, 29, 4: *Marsi Paelignique et Marrucini. quos, si Vestinus attingeretur, omnes habendos hostes*; daher die Vestiner mit Rom selbständig den Bündnisvertrag schließen. Livius 10, 3, 1: *eodem anno Romae cum Vestinis ... ictum est foedus.* Die Vereinigung der marsischen Stämme mit den samnitischen Frentanern zu einer Einheit beruht nur auf der römischen Heeresverfassung. Polyb. 2, 24, 12: *Μάρσων* (die hier auch die Paeligner einschließen) *δὲ καὶ Μαρρουκίνων καὶ Φρεντάνων ἔτι*

δὲ Οὐεστίνων πεζοὶ μὲν δισμύριοι τετρακισχίλιοι δ' ἱππεῖς. Ganz unabhängig stehen neben den Marsern im weiteren Sinne die Picenter, die eine eigene Stammessage besitzen. Festus p. 235 L.: *Picena regio, in qua est Asculum, dicta quod Sabini cum Asculum proficiscerentur, in vexillo eorum picus consederat.*

Die Osker. Die Stämme der Samniten Strabo 5, 4, 12 p. 250: Die Sabiner gelobten ein Ver sacrum: *τοὺς γενομένους τότε παῖδας Ἄρεως ἐπεφήμισαν, ἀνδρωθέντας δ' ἔστειλαν εἰς ἀποικίαν, ἡγήσατο δὲ ταῦρος· ἐν δὲ τῇ τῶν Ὀπικῶν κατευνασθέντος (ἐτύγχανον δὲ κωμηδὸν ζῶντες) ἐκβαλόντες ἐκείνους ἱδρύθησαν αὐτόθι καὶ τὸν ταῦρον ἐσφαγίασαν τῷ Ἄρει.* Wie Mommsen erkannt hat, erklärt diese Sage den Namen der Hauptstadt der Samniten *Bovianum vetus*.[1] Verschieden davon ist *Bovianum undecimanorum*,[2] Livius 9, 31: *Bovianum ... caput hoc erat Pentrorum Samnitium.* Dieser Stamm der Pentrer saß im Südwesten des samnitischen Gebietes. Westlich grenzten an sie die Caudini[3], Livius 21, 41, 13: *agrum Hirpinum et Samnites Caudinos.* Ein dritter Stamm sind die Caraceni[4], Ptolem. Geogr. 3, 1, 57 Müller: *Καρακηνῶν, οἳ εἰσὶν ὑπὸ τοὺς Φρεντανούς.* Zonaras 8, 7, 1 = Dio I p. 140 Boiss. mit der Hauptstadt Aufidena. Sie sind von den Samniten im engeren Sinne wieder verschieden, Ptolem. 3, 1, 58: *Σαυνιτῶν, οἳ εἰσὶν ὑπὸ τοὺς Παιλιγνοὺς καὶ τοὺς Καρακηνούς* mit der Stadt *Βουίανον*, nach der Lage Bovianum vetus.[5] Es ist daher befremdend, daß grade dieser Stamm der Samniten, der um Bovianum vetus saß, in der Überlieferung nie erwähnt sein sollte. Ich erkläre mir dies so, daß dieser Stamm einfach Samnites hieß, gerade wie der führende Stamm der marsischen Völkerschaften einfach Marsi heißt.

Auch die Hirpini[6] sind ein Stamm der Samniten, aber losgetrennt von den anderen, da sie eine eigene Stammessage besitzen Strabo 5, 4, 12 p. 250: *ἑξῆς δ' εἰσὶν Ἱρπῖνοι, κἀτοὶ Σαυνῖται· τοὔνομα δ' ἔσχον ἀπὸ τοῦ ἡγησαμένου λύκου τῆς ἀποικίας· ἵρπον γὰρ καλοῦσι οἱ Σαυνῖται τὸν λύκον· συνάπτουσι δὲ Λευκανοῖς τοῖς μεσογαίοις.* Festus p. 93 L.

---

[1] RE 3, 797, 1. [2] RE 3, 798, 2. [3] RE 3, 1803.

[4] RE 3, 1567. O. Kuntz Die Geographie des Ptolemaeus S. 93.

[5] Otto Kuntz Die Geographie des Ptolemaeus S. 161 hält es für Bovianum undecimanorum.

[6] RE 8, 1935.

Das sechste Volk des oskischen Waffenbundes sind die Lukaner.

Gemäß der Zusammensetzung des Bundes aus den sabellischen und oskischen Stämmen zerfiel das Bundesgebiet in eine nördliche und eine südliche Hälfte. In ersterer führten die Marser, in letzterer die Samniten den Oberbefehl, vgl. S. 13. Die Grenzscheide wird bezeichnet von Diodor 37, 2, 7: *καὶ τῷ μὲν Ποπαιδίῳ προσώρισαν χώραν ἀπὸ τῶν Κερκόλων καλουμένων ⟨ὀρῶν⟩ μέχρι τῆς Ἀδριατικῆς θαλάσσης.* Zu *Κερκόλων* fehlt der Begriff, der so bezeichnet wird. Gemäß der Grenze am Meere kann nur eine Naturgrenze gemeint sein. Und zwar wird das mächtige Gebirge so benannt sein[1] am Oberlauf des Liris, das das Land der Marser und der Samniten scheidet. Daher konnte die Quelle des Appian den Liris selbst als Ausgangspunkt der Grenze setzen b. c. 1, 39, 175: *ὅσα τε ἄλλα ἀπὸ Λίριος ποταμοῦ, (ὃν νῦν μοι δοκοῦσι Λίντερνον ἡγεῖσθαι), ἐπὶ τὸν μυχόν ἐστι τοῦ Ἰονίου κόλπου πεζεύοντι καὶ περιπλεύοντι.* Nach Strabo 5, 3, 6 p. 233 und Plinius n. h. 3, 59 (beide aus derselben Küstenbeschreibung) vgl. mit Virgil Georg. 2, 225 und Dion. Hal. Ant. 7, 3 hieß sowohl der Oberlauf des Liris als der Oberlauf des Linternus Glanis. Die Verwechslung beider Flüsse bei Appian beruht darauf, daß der südliche Glanis bei Acerrae die tatsächliche Grenze für das Heer der Samniten bildete, Appian 1, 42, 188; 45, 200. Er entnahm sein geographisches Wissen einem Handbuch, aus dem auch die Bezeichnung des Adriatischen Meeres als *Ἰόνιος κόλπος* stammt, ebenso b. c. 1, 109, 509 gegen Strabos bessere Kenntnis 2, 5, 20. 7, 5, 9.

Am richtigsten gibt die Gliederung der Stämme des Bundes Appian b. c. 1, 39, 175: *Μάρσοι τε καὶ Παιλιγνοὶ καὶ Οὐηστῖνοι καὶ Μαρρουκῖνοι καὶ ἐπὶ τούτοις Πικεντῖνοι καὶ Φρεντανοὶ καὶ Ἱρπῖνοι [καὶ Πομπηιανοὶ καὶ Οὐενούσιοι καὶ Ἰάπυγες,] Λευκανοί τε καὶ Σαυνῖται.*

Die Marser als das führende Volk stehen an der Spitze mit den ihnen näher verbundenen Völkern und treten in Gegensatz zu den stammfremden Picentern und Frentanern. In der Gruppe der oskischen Völker hat Appian seine Quelle entstellt durch die Einschaltung von Namen, die er der Kriegs-

[1] Müller zu Ptolemaeus 3, 1, 57 will den Namen eines Volkes samnitischen Stammes erkennen.

geschichte entnahm, um so die weiteste Ausdehnung der Erhebung zu bezeichnen. Man erkennt an der Reihenfolge dieser eingeschalteten Namen, daß Pompei vor der Einnahme Venusias 1, 42, 190 vgl. mit 188, gleich bei Beginn des Aufstandes der Erhebung sich angeschlossen hat, wie denn auch sein Abfall sonst nirgendwo erwähnt wird. Von den eigentlichen Samniten sind die Hirpiner mit Recht geschieden.

Dagegen lautet der Bericht übereinstimmend, aber minder genau in den Periochae 72: *Italici populi defecerunt: Picentes Vestini Marsi Paeligni Marrucini Samnites Lucani* = Orosius 5, 18, 8: *Igitur Picentes Vestini Marsi Paeligni Marrucini Samnites Lucani,* verkürzt Eutrop. 5, 3, 1: *Picentes Marsi Paeligni-que.* An Stelle der organischen Gliederung Appians ist eine rein geographische Aufzählung in der Richtung von Norden nach Süden getreten und die samnitischen Stämme der Frentaner und Hirpiner, die auch bei Appian aufeinanderfolgen, sind unter den Samnites mit einbegriffen. Diese Umbildung der Überlieferung, die bei Appian vorliegt, ist also in bewußter Absicht erfolgt und zeigt, daß den Periochae und Orosius dieselbe verkürzte Fassung der Epitome zugrunde liegt.

Die staatliche Gliederung des Bundes.

Über die staatliche Gliederung des Bundes berichtet Diodor 37, 2, 5: *οὗτοι δ' ἐνομοθέτησαν δύο μὲν ὑπάτους κατ' ἐνιαυτὸν αἱρεῖσθαι, δώδεκα δὲ στρατηγούς. καὶ κατεστάθησαν ὕπατοι μὲν Κόιντος Πομπαίδιος Σίλων, Μάρσος μὲν τὸ γένος — καὶ δεύτερος ἐκ τοῦ Σαυνιτῶν γένους Γάιος Ἀπώνιος Μότυλος — τὴν δ' ὅλην Ἰταλίαν εἰς δύο μέρη διελόντες, ὑπατικὰς ἐπαρχίας ταύτας καὶ μερίδας ἀπέδειξαν. — καὶ στρατηγοὺς ἔταξαν αὐτῷ (Πομπαιδίῳ Σίλωνι) ἕξ. — Γαΐῳ Μοτύλῳ, στρατηγοὺς ὁμοίως ἕξ. οὕτω πάντα δεξιῶς καὶ κατὰ μίμησιν, τὸ συνόλον φάναι, τῆς Ῥωμαϊκῆς καὶ ἐκ παλαιοῦ τάξεως τὴν ἑαυτῶν ἀρχὴν διαθέμενοι* = Strabo 5, 4, 2 p. 241: *χειροτονήσαντες ὑπάτους καὶ στρατηγούς.* Das ist die Auffassung des Poseidonios. Ganz anders berichtet Appian 1, 40, 181: *Ἰταλοῖς δ' ἦσαν μὲν στρατηγοὶ καὶ κατὰ πόλεις ἕτεροι, κοινοὶ δ' ἐπὶ τῷ κοινῷ στρατῷ καὶ τοῦ παντὸς αὐτοκράτορες [Τίτος Λαφρήνιος καὶ Γάιος Ποντίλιος καὶ Μάριος Ἐγνάτιος καὶ] Κόιντος Ποπαίδιος καὶ Γάιος Πάπιος*

[καὶ Μᾶρκος Λαμπώνιος καὶ Γάιος Οὐιδακίλιος καὶ Ἕριος Ἀσίνιος καὶ Οὐέττιος Σκάτων]. Die Namen der Unterfeldherrn sind aus der Kriegsgeschichte eingeschoben, vgl. S. 17. Die Quelle unterschied die Praetores, als Führer der einzelnen Aufgebote der Stämme, und die Oberfeldherrn Imperatores, wie sich auch Papius Mutilus auf den oskischen Münzen nennt, Friedländer Osk. Münz. S. 80, 6. 81, 9. Vgl. Orosius 5, 18, 10: *Samnites Papium Mutilum imperatorem praefecerant.*

Herius Asinius ist ausdrücklich bezeugt als Führer des Stammesaufgebotes Periochae 73: *Herio Asinio praetore Marrucinorum.* Vidacilius stammte aus Asculum Appian 1, 48, 207: *πατρὶς δ' ἦν Οὐιδακιλίου τὸ Ἄσκλον.* Florus 1, 14, 2: *Asculum caput gentis.* Er war also der Praetor der Picenter. P. Vettius Scatos Heimat ist Corfinium, Macrob. Sat. 1, 11, 24: *C.* [*P.*] *Vettium Paelignum Italicensem comprehensum a cohortibus suis ut Pompeio traderetur, servus eius occidit* = Seneca de benf. 3, 23, 5 (aus derselben Sammlung von Exempla, Klotz Hermes 44, 209); Strabo 5, 4, 2 p. 241: *Κορφίνιον, τὴν τῶν Πελίγνων μητρόπολιν — μετονομασθεῖσαν Ἰταλικήν,* er war Praetor der Paeligner. Wenn ihn Cicero Philipp. 12, 27 *dux Marsorum* nennt, so ist das Gesamtaufgebot der den Marsern verbündeten Stämme gemeint. Wie später gezeigt werden soll, S. 18, war Titus Lafrenius der Prätor der Marser, C. Pontilius der Prätor der Vestiner, Marius Egnatius der Prätor der Frentaner. Eben diese Männer treten aber in der Geschichte des Krieges als selbständige Führer ganzer Bundesheere auf; das bestimmte Appian, sie unter die Oberfeldherren einzureihen.

Dieselbe Verfassung muß auch für den Waffenbund der oskischen Stämme gelten. Und daß tatsächlich die vier Stämme der Samniten unter vier Prätoren standen, zeigt die Nachricht über die Neuordnung im Jahre 88, als der Widerstand der Marser bereits gebrochen war und die Leiter des Bundes auf den Boden Samniums flohen Diodor 37, 2, 9: *εἰς δὲ τὴν ἐν Σαυνίταις Αἰσερνίαν καθιδρύθησαν, πέντε στρατηγοὺς αὑτοῖς ἐπιστήσαντες, ὧν ἑνὶ μάλιστα Κοίντῳ Πομπαιδίῳ Σίλωνι τὴν πάντων ἡγεμονίαν ἐπίστευσαν.* Popaedius Silo ist demnach Imperator und die vier Praetores sind die Führer der vier samnitischen Stämme. Die Hirpiner waren schon im Jahre 89 von Sulla unterworfen worden und Lukanien, so losgetrennt, hatte

sich unter M. Lamponius und Pontius Telesinus eine selbständige Ordnung gegeben.

Dadurch erklären sich die Bilder der Münzen, Friedländer Osk. Münz. S. 87, 19 ‚Lorbeerbekränzter weiblicher Kopf rechtshin, mit Ohrring und Halsband, dahinter *Italia*.

R. Vor einem Feldzeichen kniend hält ein Jüngling ein Schwein, welches acht Krieger, vier auf jeder Seite, mit ihren Schwertern berühren, im Abschnitt: *Q. Silo*.

Es sind die vier Stämme der Marser und die vier Stämme der Samniten, die das Bundesopfer darbringen. Vgl. S. 83, 11. 12.

Dagegen auf den Münzen mit oskischer Aufschrift, Friedländer Osk. Münz. S. 82, 10:

Viteliu. Behelmter Kopf mit schwachem Barte rechtshin, um den Hals einen Mantel, im Felde (es ist Mars, der Schutzgott der Samniten S. 11).

R. Vier Krieger berühren mit den Schwertern ein Schwein, welches ein in der Mitte kniender Jüngling hält. Im Abschnitte: *G. Paapii G*, sind die vier Stämme der Samniten dargestellt.

Höchst merkwürdig erscheint die Vierteilung der marsischen und samnitischen Stämme, da bekanntlich auch bei den Galliern die Gliederung in vier Gaue gilt, Mommsen Kl. Schr. 5, 438. Vielleicht erhält dadurch auch die dunkle Nachricht des Virgil über die Gliederung Mantuas Licht, Aen. 10, 201:

Mantua, dives avis; sed non genus omnibus unum:
Gens illi triplex, populi sub gente quaterni.
Ipsa caput populis, Tusco de sanguine vires.

Denn mag die Stadt auch nach dem etruskischen Gotte Mantus den Namen führen, so ist sie doch sicher keltisch besiedelt, nach Ptolemaeus 3, 1, 27 eine Stadt der Cenomanen. Auch im ältesten Rom tritt neben der Dreiteilung der Ramnes Tities und Luceres die Vierteilung auf, in den vier Quartieren der Stadt und in den 16 ältesten Landtribus.

Poseidonius, S. 13, hat, durch eine rein äußerliche Ähnlichkeit irregeleitet, die Verfassung dieses Bundesstaates vollkommen mißverstanden. Der zweigliederige Völkerbund hat eine doppelte Spitze, nicht nach dem Vorbild der römischen Konsuln, sondern nach der Stammesverschiedenheit der Glieder. Nur wird man aus Poseidonius schließen dürfen, daß die beiden Imperatores mit gleicher Amtsgewalt als Kollegen an der Spitze des Gesamt-

staates standen, vgl. unten. Ebensowenig entsprechen die sechs Praetores jedes Gliedes den sechs Praetores Roms jener Zeit (Velleius 2, 16, 3: *cum seni adhuc crearentur*); die Übereinstimmung der Zahlen entspringt nur der Teilung jedes Gliedes in sechs Stämme. In Wahrheit sind diese Praetoren der einzelnen Stämme ein Beweis, daß der neue Staat der Italiker ein Bundesstaat war, in dem alle Teile gleichberechtigt nebeneinanderstanden, also das grade Gegenteil des straffen römischen Einheitsstaates. So ist auch der Senat Diodor 37, 2, 5: *συνεστήσαντο δὲ καὶ σύγκλητον κοινὴν πεντακοσίων ἀνδρῶν* zu denken als gebildet aus den gewählten Vertretern jener zwölf Stämme. Die Einheit des neuen Staatsgebildes tritt in der gemeinsamen Bundeshauptstadt hervor, zu der die im Herzen des Gebietes gelegene Hauptstadt der Paeligner Corfinium ausersehen wurde Diodor 37, 2, 4: *καὶ κοινὴ πόλις ἄρτι συντετελεσμένη τοῖς Ἰταλιώταις τὸ Κορφίνιον ἦν* nunmehr *Italia* umbenannt, Diodor 37, 2, 7: *τὴν κοινὴν πόλιν Ἰταλίαν ἐπονομάσαντες* = Strabo 5, 4, 2 p. 241: *Κορφίνιον, τὴν τῶν Πελίγνων μετρόπολιν κοινὴν ἅπασι τοῖς Ἰταλιώταις ἀποδείξαντες πόλιν ἀντὶ τῆς Ῥώμης — μετονομασθεῖσαν Ἰταλικήν*, *Italica* auch bei Velleius 2, 16, 4 und Macrobius Sat. 1, 11, 24: *Italicensis*. Doch ist die Namensform *Italia* gesichert durch die Schlenderbleie von Asculum C. I. L. I² n. 853: *Italie(n)ses* und die Münzen mit *Italia*, Friedländer Osk. Münz. S. 85 n. 14—20, *Viteliu* S. 75 f. n. 1. 2. 4. 11. Italia sollte an Stelle Romas treten, dessen Name auf den Münzen der Feinde zu lesen war. Das Prägerecht haben nur die beiden Imperatores ausgeübt, jeder für sich, was ihrer Stellung als gleichberechtigte Kollegen entspricht.

Der Ausbruch des Aufstandes a. 91.

Daß der Aufstand im Jahre 91 aufflammte, ergibt sich aus Obsequens 54. Plinius n. h. 33, 55.

Beauftragte des römischen Senates waren zur Überwachung in das Gebiet der Bundesgenossen entsandt worden.

C. Servilius[1] nach Picenum als Praetor proconsule. Er wurde mit seinem Legaten Fonteius[2] in Asculum ermordet. Diodor 37, 13, 2. Vell. 2, 15, 1. Appian. 1, 38, 171—174. Florus 2, 6, 9. Perioch. 72. Oros. 5, 18, 8. Cicero pro Font. 41.

---

[1] RE 2, 2, 1767, 29. [2] RE 6, 1841.

L. Domitius[1] zu den Marsern, Diodor 37, 13, 1.

L. Scipio[2] und L. Acilius[3] nach Samnium, Appian 1, 41, 182. Sisenna H. R. Reliquiae I ed. 2 p. 277 fr. 6.

L. Postumius als Prätor nach Kampanien. Er wurde bei bei der Einnahme Nolas im Jahre 90 getötet, Perioch. 73. In diesem Jahre standen keine Prätoren im Felde.

Servius Galba nach Lukanien, Perioch. 72.

Der Beginn des Krieges a. 91.

Obsequens 54: *cum ex agris in urbem pecora armentaque Latini agerent, strages hominum passim facta.*

Perioch. 72: *Aesernia et Alba coloniae ab Italicis obsessae sunt. auxilia deinde Latini nominis et externarum gentium missa populo Romano et expeditiones invicem expugnationesque urbium referuntur.*

Der erste Angriff der Aufständischen galt den beiden Zwingburgen der Römer Aesernia[4] im Lande der Samniten und Alba[5] an der Grenze der Marser. Auch Pinna im Lande der Vestiner hielt treu zu Rom und widerstand mit Heldenmut einer langen Belagerung, Diodor 37, 19, 4. 20; Val. Max. 5, 4 ext. 7. Auct. ad Herennium 2, 45. Was diese Parteinahme veranlaßt hat, ist nicht bekannt. Aber man darf vermuten, daß wie im Lande der Hirpiner,[6] wo eine gleiche Erhebung zugunsten der Römer sich zeigte, auch in der Gemarkung der Stadt Pinna zahlreiche römische Bürger aus der Zeit der gracchischen Landanweisung ansässig waren.

Florus 2, 6, 6: *Poppaedius Marsos* ⟨*et Pacilignos*⟩, *Latinos Lafrenius, Umbros* — *totos* (*totus*) ms. — *Egnatius Etruscos, Samnium Lucaniamque Telesinus.* Wie schon Lipsius erkannt hat, entspricht diese Aufzählung der drei zuerst genannten Unterfeldherren ihrer Nennung bei Appian 1, 40, 181: *Τίτος Λαφρήνιος καὶ Γάιος Ποντίλιος* (C. Pontidius Vell. 2, 16, 1) *καὶ Μάριος Ἐγνάτιος.* Am Schlusse reiht dann Appian die drei anderen Prätoren der sabellischen Stämme an. Es sind dies *Γάιος Οὐιδακίλιος*, Prätor der Picenter, *Ἕριος Ἀσίνιος*, Prätor der Marruciner, *Οὐέττιος Σκάτων*, Prätor der Paeligner, S. 14.

---

[1] RE 5, 1335, 26 cos. 94.
[2] RE 4, 1483, 338 praet. 88.
[3] RE 1, 252, 4.
[4] RE 1, 685.
[5] RE 1, 1300.
[6] RE 8, 1936.

Da Titus Lafrenius die Latiner angriff, so war er Prätor der Marser. In Umbrien ist nach der geographischen Lage der Prätor der Vestiner eingefallen, der nach Appian C. Pontilius hieß. Denn Plotius, wie man emendiert, hat vielmehr die Umbrer unterworfen, Perioch. 73. Oros. 5, 18, 17. Marius Egnatius muß dann der Prätor der Frentaner sein, vgl. S. 30. Pontius Telesinus ist wegen der Lage Telesias der Prätor der Caudini, da diese Stadt doch seine Heimat war.[1] Er brachte wohl auch Pompei zum Abfall.

Da die anderen Prätoren der Samniten nicht nur bei Ausbruch des Krieges nicht erwähnt werden, sondern auch während des ersten Kriegsjahres die Prätoren der Sabeller auf dem samnitischen Kriegsschauplatz fast immer den Oberbefehl führen S. 24 nr. 3. 4. 5. 7. S. 26 nr. 19, so zeigt dies, daß bei Ausbruch des Krieges nur diese Stämme kampfbereit waren. Die Samniten sind erst im Laufe des ersten Kriegsjahres zu einer selbständigen Heerbildung vorgeschritten und haben dann unter Papius Mutilus in der Feldschlacht keine Erfolge errungen. Es war tatsächlich ein bellum Marsicum!

Um welche Grenzplätze die ersten Kämpfe sich drehten, Perioch. 72: *expeditiones invicem expugnationesque urbium*, zeigt Florus 2, 6, 11: *ecce Ocriculum, ecce Grumentum, ecce Faesulae, ecce Carsioli — reserat a* B *res erat* N. — *Nuceria Picentia crebrius* (*caedibus* ms.) *ferro et igni vastantur*. Man verbessert die verdorbenen Worte in *Aesernia*. Aber diese Stadt fiel erst am Ende des ersten Kriegsjahres und liegt inmitten Samniums. Vielmehr erwartet man hier den Namen einer Sperrfeste an der Grenze und wahrscheinlich wiederholte der Rhetor sein geschmackloses *ecce*. Dieser Voraussetzung entspricht die Verbesserung *ecce Sora ecce Nuceria Picentia*; diese beiden Orte sind verbunden, weil sie unmittelbar nebeneinander liegen.

Ocriculum in Umbrien sperrt die Via Flaminia, Carsioli den Übergang über den Tolenus auf der Via Valeria, Sora das obere Liristal. Faesulae mochte zum Abfall geneigt sein, da es durch die Anlage der Kolonie Florentia[2] aufs schwerste geschädigt war. Nuceria und Picentia wurden durch den Abfall Pompeis von Kampanien abgeschnitten, sind aber im Jahre 90

[1] Nissen Ital. Landeskunde 2, 802 sieht in Telesinus ein bloßes Kognomen.
[2] Nissen Ital. Landeskunde 2, 295.

wieder im Besitze der Römer, Appian 1, 42, 187, wo ihr Gebiet von den Samniten verheert wird. Grumentum hat Crassus im Jahre 90 wiedergewonnen, Appian 1, 41, 184. Wahrscheinlich hat Florus die zeitliche Folge der Ereignisse eingehalten, da Grumentum zwischen Ocriculum und Faesulae genannt wird.

Führerlisten der Italiker.

Vell. 2, 16, 1: *Italicorum autem fuerunt celeberrimi duces Silo Popaedius Herius Asinius Insteius* ⁺*Cato C. Pontidius Telesinus Pontius Marius Egnatius Papius Mutilus.* Daß es jene Führer der Italiker sind, die sich siegreich gegen die Römer behauptet haben, sagt Velleius selbst. Jedenfalls ist an Stelle des nie genannten *Insteius Cato* zunächst der Sieger über den Consul Rutilius am Tolenus ⟨*Vettius*⟩ *Scato* einzusetzen, Appian 1, 43, 191. *Insteius* dürfte derselbe Mann sein, der bei Appian 1, 41, 183 *Praesenteius* heißt und den Perpenna besiegte. C. Pontidius, der Prätor der Vestiner, könnte den Sieg über Caepio erfochten haben. S. 26 n. 18. Marius Egnatius siegte über L. Caesar, Appian 1, 45, 199. Die Namen dieser vier Feldherren sind dann aufgezählt nach der chronologischen Reihenfolge der Ereignisse.

Eutropius 5, 3, 1: *Perniciosum admodum hoc bellum fuit. P. Rutilius consul in eo occisus est, Caepio nobilis iuvenis, Porcius Cato alius consul. Duces autem adversus Romanos Picentibus et Marsis fuerunt T* [*P.*] *Vettius Herius Asinius T. Herennius A. Cluentius.* Wie die römischen Feldherren so sind die Führer der Italiker ursprünglich aufgezählt nach der Zeit ihres Todes: Herius Asinius Perioch. 73; Cluentius Appian 1, 50, 221; Oros. 5, 18, 23, wo Iuventius ein bloßer Schreibfehler ist. Vettius ist an die Spitze gestellt, weil er den ersten der römischen Feldherren besiegt hat. Herennius ist als Feldherr gesichert durch Serv. Aen. 9, 587.

Römische Führerlisten.

Appian 1, 40, 179: *ὑπὸ μὲν Ῥουτιλίῳ*[1] *Γναῖον τε Πομπήιον*[2] . . . *καὶ Κόιντον Καιπίωνα*[3] *καὶ Γάιον Περπένναν*[4] *καὶ Γάιον*

[1] RE 2, 1, 1266, 26. [2] Drumann 4, 325, 22 Prätorier.
[3] RE 2, 2, 1786, 50 Prätorier.
[4] Pauly 5, 1356, 5 Konsular.

Μάριον[1] *καὶ Οὐαλέριον Μεσσάλαν,*[2] *ὑπὸ δὲ Σέξτῳ*[3] *Καίσαρι Πούπλιον Λέντλον,*[4] *ἀδελφὸν αὐτοῦ Καίσαρος, καὶ Τίτον Δίδιον*[5] *καὶ Λικίνιον Κράσσον*[6] *καὶ Κορνήλιον Σύλλαν*[7] *καὶ Μάρκελλον*[8] *ἐπὶ τοῖσδε.*

Cicero pro Fonteio 43: *recordamini quos legatos nuper in bello L. Iulius, quos P. Rutilius, quos L. Cato, quos Cn. Pompeius habuerit: reperietis tum M. Cornutum*[9] *L. Cinnam*[10] *L. Sullam praetorios homines; praeterea C. Marium*[11] *T. Didium*[12] *Q. Catulum*[11] *P. Crassum*[11] *non litteris homines ad rei militaris scientiam sed rebus gestis ac victoriis eruditos.*

Da Q. Catulus ein Halbbruder des Consuls L. Caesar war,[13] so nimmt man an,[14] daß Appian durch einen Irrtum den P. Lentulus an Stelle des Q. Catulus genannt hätte. Seltsam wäre es dann, daß alle vier Triumphales als Legaten im ersten Kriegsjahr gedient hätten. Vielmehr wird Q. Catulus im zweiten Kriegsjahr Legat gewesen sein. Dafür spricht auch die politische Lage. In diesem Jahre gewann die Nobilität wieder die Leitung des Staates, Asconius p. 61, 31 St. Deshalb wurde Marius abgesetzt und Q. Catulus, sein alter Rivale, wird an seine Stelle als Legat des Konsuls Porcius Cato getreten sein. Unfähig wie er war, hat er nichts geleistet und wird deshalb nie erwähnt. Übrigens kann niemand wissen, ob der gänzlich unbekannte P. Lentulus nicht doch ein *frater* des L. Caesar war, um so mehr, als dieses Wort auch das Geschwisterkind bezeichnet.[15]

Die Naturgrenze, welche am Liris das Aufstandsgebiet in eine nördliche sabellische und südliche samnitische Hälfte schied, mußte notwendig auch den Aufmarsch der römischen Heere

---

[1] Triumphalis. [2] Pauly 6, 2343, 56 Borghesi Œuv. 1, 408.

[3] Appian schreibt hartnäckig statt Lucius Caesar, RE 10, 465, 142, Sextus Caesar, RE 10, 476, 151, der vielmehr Konsul im Jahre 91 war, weil Sextus Caesar als Prokonsul in der Geschichte des zweiten Kriegsjahres erwähnt war Appian 1, 48, 210.

[4] RE 4, 1375, 203. [5] RE 5, 407 Triumphalis.

[6] Drumann 4, 81, 31 Triumphalis. [7] Prätorier.

[8] RE 3, 2760, 226 jedenfalls Prätorier.

[9] RE 3, 1200, 44. [10] RE 4, 1282, 106.

[11] Triumphalis CIL I p. 177. [12] Triumphalis.

[13] Cicero de orat. 2, 12. de off. 1, 133. ad Att. 13, 19, 4.

[14] Zuletzt Cichorius Röm. Stud. 140, vgl. Münzer RE 10, 467.

[15] Drumann 2, 20, 15.

bestimmen, die der Lauf des Liris trennte. Das Nordheer unter dem Oberbefehl des Konsuls P. Rutilius entwickelte sich zum Schutze Latiums und der Hauptstadt Rom zu beiden Seiten der Via Valeria, die von Carsioli am Tolenus nach Alba führte. Der Entsatz der bedrängten Festung ist das Ziel der Unternehmungen auf diesem Kriegsschauplatz. Demgemäß stand das Heer, das der Consul selbst befehligte, notwendig bei Carsioli, dem Brückenkopf über den Tolenus, der in seinem ganzen Lauf die feindlichen Heere trennte.

Wie die von den fünf Legaten des Konsuls befehligten kleineren Heerkörper auf dieser Linie entwickelt waren, läßt die Überlieferung noch erkennen. Nördlich von Carsioli stand Marius, ein Verwandter des Konsuls, Oros. 5, 18, 11. Dio fr. 98, 2. Dies geht aus dem Schlachtbericht hervor, Appian 1, 43, 193: *Μάριος τὸ συμβὰν ἐκ τῶν φερομένων κατὰ τὸ ῥεῦμα σωμάτων εἰκάσας*. Oros. 5, 18, 13. An ihn schloß sich Perpenna, Appian 1, 41, 183: *ἐφ' ὅτῳ Περπένναν Ῥουτίλιος παρέλυσε τῆς στρατηγίας καὶ τὸ μέρος τοῦ στρατοῦ Γαΐῳ Μαρίῳ προσέθηκεν*. Noch nördlicher, etwa bei Reate, stand Caepio, der bei dem Versuche, von Amiternum durch das Land der Vestiner die Stellung der Marser bei Alba zu umgehen, geschlagen wurde, Oros. 5, 18, 14: *Caepio a Vestinis et Marsis deductus in insidias cum exercitu trucidatus est.* Es ist jene Straße, auf der Hannibal von Süden her auf Rom zog. Liv. 26, 11, 10: *Coelius Romam euntem ab Ereto divertisse eo Hannibalem tradit iterque eius ab Reate Cutiliisque et ab Amiterno orditur; ex Campania in Samnium, inde in Paelignos pervenisse praeterque Sulmonem in Marrucinos* (sic!) *transisse, inde Albensi agro in Marsos, hinc Amiternum Foculosque vicum venisse*. Eben auf dieser schwierigen Gebirgsstraße zwischen Amiternum und Alba wird Caepio in den Hinterhalt gefallen sein, an der Grenze der Vestiner und Marser, die dann bei der Niederlage zusammenwirkten. Am nördlichsten auf der Via Salaria rückte Pompeius gegen Asculum vor. Oros. 5, 18, 10: *Pompeius praetor cum Picentibus iussu senatus bellum gessit.* Das heißt, sein Heeresbefehl war selbständig, nicht dem Consul Rutilius untergeordnet, wie dies ja der ganz getrennte Kriegsschauplatz notwendig machte. Der letzte der Legaten Valerius Messala muß die notwendige Flankendeckung des konsularischen Heeres in der Richtung nach Süden gebildet

haben. Demnach stand er am oberen Liris bei Sora, wo der Flußlauf einen Naturweg in der Richtung auf Alba bildet; daher er bei den Kämpfen am Tolenus nie erwähnt wird.

Es ist klar, daß die Aufzählung der Legaten bei Appian den Aufmarsch ihrer Heerkörper in der Richtung von Norden nach Süden zum Ausdruck bringt.

Diese von den Legaten befehligten Truppenkörper hatten die Stärke von je einer Legion mit ihren Auxilia, Appian 1,41,183: *Περπένναν μυρίων ἀνδρῶν ἡγούμενον.*

Die beiden Hauptheere der Konsuln zählten je zwei Legionen. Es sind dies die *quattuor primae.* Die Consuln losten bei der Aushebung zunächst über das erste Paar der Legio I und II, dann über das zweite Paar der Legio III und IV.[1] Daher hatte die von Pompeius als Konsul ausgehobene Legion, Caesar b. G. 6, 1: *simul ab Gnaeo Pompeio consule petit . . . quos ex Gallia cisalpina consul sacramento rogasset, ad signa convenire et ad se proficisci iuberet,* die Nummer I, b. G. 8, 54: *Pompeius legionem primam, quam ad Caesarem miserat . . . tamquam ex suo numero dedit.*

Dagegen gehörten die Legionen mit den Nummern V—X in jener Zeit dem stehenden Heere an. Die V und VI in Hispania citerior, die VII und VIII in Hispania ulterior, die IX in Gallia cisalpina, die X in Gallia Narbonensis.[2] An diese schloß sich die Bezifferung der neuaufgestellten Legionen der Legaten des Rutilius an. Daher erscheinen auf den Schleuderbleien von Asculum die Legio XI CIL I² nr. 869 und die Legio XV CIL I² nr. 870—874. Demnach wird Pompeius die Legio XI befehligt haben, Caepio die Legio XII, Perpenna die Legio XIII, Marius die Legio XIV, Messala die Legio XV. Außerdem werden auf den Schleuderbleien genannt die Legio IV, aus dem Heere des Rutilius CIL I² nr. 867 und die Legio IX der Gallia cisalpina CIL I² nr. 868.

Die für das Heer des Consuls Rutilius gewonnenen Grundsätze müssen auch für das Heer des Konsuls L. Caesar gelten. Auf diesem Kriegsschauplatz drehen sich alle Unternehmungen um den Versuch, das belagerte Aesernia zu entsetzen. Deshalb stand das Heer des Konsuls bei Teanum auf der Via Latina

---

[1] Marquardt Staatsverw. II, 381. [2] Rangordnung S. 176.

mit der Bewegungslinie über Venafrum nach Aesernia, Appian 1, 45, 199. Die Stellungen der Legaten ergeben sich aus folgenden Erwägungen.

Da Pompei bereits abgefallen war, S. 13, so war das Südheer auf Kampanien eingeengt. Crassus, der später in Lukanien kämpfte, Appian 1, 41, 184, stand am äußersten rechten Flügel etwa bei Nola. Didius, der vor ihm genannt ist, wird bei Capua gelagert haben, das als Truppenlager in diesem Kriege genannt wird, Cicero de leg. agr. 2, 90. Lentulus muß die notwendige Flankendeckung des konsularischen Heeres in der Richtung nach dem Liris gebildet haben. Er wird demnach auf dem Straßenknotenpunkt in Casinum gestanden haben. Die beiden Heerkörper des Sulla und Marcellus standen in einer vorderen Linie. Die Grenzfeste Beneventum haben die Römer während des ganzen Krieges behauptet, da sie niemals erwähnt wird. Von hier geht eine Nebenstraße über Saepinum nach Aesernia. Nur auf dieser kann Marcellus, der später die Verteidigung von Aesernia leitet, Perioch. 73, diese Stadt erreicht haben. Marcellus stand demnach in Beneventum, Sulla auf der Verbindungslinie gegen Teanum, etwa bei Allifae. Für die Bezifferung der Legionen wird man annehmen dürfen, daß Lentulus die Legio XVI, Didius die Legio XVII, Crassus die Legio XVIII, Sulla die Legio XIX, Marcellus die Legio XX befehligte.

Appian hatte in seiner Quelle einen genauen Bericht über den Aufmarsch der beiden Heere vor Augen und entnahm ihm eben nur die Namen der Legaten, das zeigt Appian 1, 40, 180: *τοσοίδε μὲν δὴ τοῖς ὑπάτοις διελόμενοι τὴν χώραν ὑποστρατήγουν καὶ πάντας ἐπεπορεύοντο οἱ ὕπατοι.*

Erstes Kriegsjahr a. 90.

Der tatkräftige Pompeius ist der erste, der zu Felde zieht, Oros. 5, 18, 10: *Cn. Pompeius praetor cum Picentibus iussu senatus bellum gessit et victus est.* Vgl. S. 21.

1. *bellum gessit* (Frontin. strat. 3, 17, 8) bedeutet eine erste Belagerung der Stadt Asculum, die von T. Lafrenius verteidigt wurde. Das lehrt das Schleuderblei CIL I² 848: *Itali. T. La-f(renius) pr(aetor).* Er war also mit einem Aufgebote der sabellischen Stämme zum Schutze der Stadt herbeigeeilt. Vor der dauernden Einschließung fiel Lafrenius, Appian 1, 47, 206.

2. *victus est.* Den Entsatz Asculums bewirkten Vidacilius und Vettius und drängten, von T. Lafrenius unterstützt, den Pompeius auf Falerio zurück, wo er eine Niederlage erlitt und in Firmum von T. Lafrenius belagert wurde, Appian 1, 47, 204. Appian hat die ganzen Kämpfe auf dem picenischen Kriegsschauplatz zusammengefaßt, 1, 47, 201—206; 48, 207—210, mit einer falschen Begründung 50, 216, vgl. S. 28.

3. Vidacilius und Vettius wenden sich nach dem Siege wieder nach Süden, Appian 1, 47, 201: *καὶ οἳ μὲν αὐτῶν ἐφ' ἕτερα ᾤχοντο*, und zwar Vettius gegen Aesernia, Appian 1, 41, 182, Vidacilius nach Japygien, Appian 1, 42, 190. Denn Venusia war bereits genommen, als Papius Mutilus vor Nola stand, Appian 1, 42, 188. Wieder hat Appian 1, 42, 190 alles zusammengefaßt, was sich in Japygien zutrug.

Dagegen hat Appian 1, 41, 182—184; 42, 185—187 am Anfang der Kriegserzählung, wie der wiederholte Wechsel des Kriegsschauplatzes und die Übereinstimmung mit Perioch. 73 lehrt, die chronologische Folge der Ereignisse gewahrt. Dies war also auch die Anordnung der Epitome.

4. L. Caesar gegen Aesernia, von Vettius Scato geschlagen, Perioch. 73. Oros. 5, 8, 11. Appian 1, 41, 182.

5. Appian 1, 41, 182: *Οὐέττιος Σκάτων ἐπὶ Αἰσερνίαν ἤλασε*, zur Verstärkung des Belagerungsheeres. Denn um diese Zeit wird Marcellus von Benevent über Saepinum auf der Nebenstraße Aesernia erreicht haben. Vgl. S. 23.

6. Belagerung Aesernias, Diod. 37, 19. 1, 2. H. R. Reliquiae I ed. 2 p. 279 Sisenna fr. 16. Appian 1, 41, 182, der gleich den Fall der Stadt vorwegnimmt, der erst im Herbst des Jahres eintrat, Perioch. 73.

7. Marius Egnatius nimmt Venafrum, Appian 1, 41, 183.

8. Perpenna geschlagen, App. 1, 41, 183 vgl. S. 21.

9. Kriegsvorbereitungen des Konsuls Rutilius, Oros. 5, 8, 11. Dio fr. 98, 1. Die Mahnung des Marius, die Truppen im kleinen Kriege zu schulen, war besonders nach der Niederlage des Perpenna am Platze.

10. Crassus nach Lukanien, von Lamponius geschlagen. Grumentum war von den Römern wiedergenommen vgl. S. 19, wird von den Lukanern belagert, Appian 1, 41, 184. Diod. 37, 23.

Frontin. Strat. 2, 4, 16 = 4, 7, 11. H. R. Reliquiae I ed. 2 p. 233 Claudius Quadrigarius fr. 80.

11. Papius Mutilus nimmt Nola, Perioch. 73. Appian 1, 42, 185.

12. Der Abfall ergreift die Nachbarstädte Pompeis Herculaneum, vgl. S. 30 n. 46, Stabiae, Surrentum, Salernum, Perioch. 73. Appian 1, 42, 185—187. Er schließt daran die Kämpfe bei Acerrae 1, 42, 188. 189, vgl. S. 26 n. 20. 21.

13. In dieser Zeit wird Vidacilius die Erhebung über ganz Japygien ausgedehnt haben Appian 1, 42, 190 vgl. oben Nr. 3.

14. Rutilius am Tolenus geschlagen, Obsequens 55. Perioch. 73. Oros. 5, 18, 12. 13. Appian 1, 43, 191—195. Florus 2, 16, 12, der den Rutilius mit L. Caesar verwechselt. Eutrop. 3, 5, 2. Schlachttag am 11. Juni Ovid. fast. 6, 563.

15. Marius wehrt die Marser ab, Perioch. 73. Oros. 5, 18, 13. Appian 1, 44, 196. Plut. Mar. 33. Dio Cass. fr. 98, 2, 3.

16. Perioch. 73: *Sex. Iulius* (*Sex. Sul.* ms.) *Paelignos proelio fudit*. Man hat *Servius Sulpicius* verbessert, ohne zu bedenken, daß dieser der Legat des Pompeius war und später bei Firmum kämpft Nr. 27, ganz abzusehen von der paläographischen Schwierigkeit dieser Konjektur. Dagegen berichtet über einen glänzenden Sieg des Sex. Iulius Appian 1, 48, 210, ohne die Gegner und den Ort des Kampfes zu nennen. Nach der Einschließung von Asculum leitet er die Belagerung. Demnach hat Appian wieder alles zusammengefaßt, was er über Sex. Iulius in der Quelle las. Die Paeligner sind bei der damaligen Kriegslage in ihrem eigenen Gebiet den römischen Heeren unerreichbar. Daher sind sie die Angreifer gewesen. Da Picenum befreit ist, Nr. 2, die Marser und Vestiner siegreich am Tolenus kämpfen, Nr. 14. 15, so ist für die Paeligner nur eine Angriffslinie am marsischen Kriegsschauplatz offen, durch das Liristal gegen Sora. Daß hier gekämpft wurde, zeigt die Nachricht über den Feldherrn der Italiker Herennius, der in dieser Schlacht fiel, vgl. S. 19. Bei Sora stand aber zur Zeit des römischen Aufmarsches die Legio XV unter Messala, vgl. S. 22. Eben diese Legion hat Asculum während der zweiten langdauernden Belagerung eingeschlossen gehalten, wie die große Zahl ihrer Schleuderbleie beweist, vgl. S. 22, als Sex. Iulius die Belagerung leitete. Nun sagt Appian ganz im allgemeinen 1, 40, 180: *καὶ αὐτοῖς οἱ Ῥωμαῖοι καὶ ἑτέρους ὡς ἐς μέγαν ἀγῶνα ἔπεμπον ἑκάστοτε.*

Man wird demnach annehmen dürfen, daß Sex. Iulius an die Stelle des Messala getreten ist, bei Sora den Sieg über die Paeligner erfocht und später die Legio XV zur Verstärkung des Belagerungsheeres nach Asculum geführt hat. Die Absicht der Paeligner war, bei Sora die römische Linie zu durchbrechen und so das Nordheer von der Flanke aufzurollen. Nach der schweren Niederlage des Rutilius war der Zeitpunkt gekommen für ein solches Unternehmen.

17. Diod. 37, 24. Die Waffenruhe für die Ernte kann nur im Sommer des Jahres 90 auf dem marsischen Kriegsschauplatze eingetreten sein.

18. Caepio wird dem Marius an die Seite gesetzt, Perioch. 73. App. 1, 44, 196. Bei dem Versuche, von Amiternum aus, Dessau inscr. sel. 2488, nach Alba vorzudringen, wird er von den Vestinern und Marsern geschlagen. S. 21, Perioch. 73. Oros. 5, 8, 14. Eutrop. 5, 3, 2. App. 1, 44, 196—198. Dessau inscr. sel. 29.

19. L. Caesar erneuert den Versuch, mit einem durch die Legion des Lentulus, vgl. S. 23, verstärkten Heere (*μετὰ τρισμυρίων πεζῶν καὶ ἱππέων πεντακισχιλίων*, also drei Legionen) Aesernia zu entsetzen; von Marius Egnatius geschlagen, Oros. 5, 18, 14. App. 1, 45, 199.

20. L. Caesar siegt bei Acerrae, Perioch. 73. Oros. 5, 18, 14. App. 1, 42, 189 verschoben, vgl. Nr. 12.

21. App. 1, 42, 190: *καὶ ἐπὶ τῷδε Καῖσαρ μὲν ἐξ Ἀχερρῶν ἀνεζεύγνυεν* bezieht sich auf die Abreise nach Rom, wo er die Wahl der Konsuln für das Jahr 89 geleitet haben muß. App. 1, 44, 196 betrifft die Nachwahl für P. Rutilius.

22. App. 1, 45, 200, beide Heere liegen einander für den Rest des Jahres untätig gegenüber.

23. Marius führt nach dem Tode des Caepio den Oberbefehl auf der ganzen marsischen Linie, App. 1, 44, 198. Sulla übernahm an Stelle des Lentulus den Flankenschutz des Südheeres bei Casinum, vgl. S. 23 und Nr. 24. Wieder versuchen die Marruciner unter Herius Asinius die Aufstellung des Marius an ihrem Südende zu durchbrechen. Von Marius geschlagen werden die nach Süden Fliehenden von Sulla abgeschnitten und vernichtet, so daß die Entscheidung etwa bei Atina gefallen ist, Perioch. 73. Oros. 5, 18, 15. Eutrop. 3, 5, 2. Appian 1, 46, 201. 202.

24. Letzter Versuch Sullas, Aesernia zu entsetzen, Oros. 5, 18, 16. Frontin. 1, 5, 17. Da die Hauptstraße von Teanum, auf der L. Caesar seine Niederlage erlitten hatte, gesperrt war, so wird Sulla von Casinum über das Gebirge vorgestoßen sein. Nach Orosius' Worten hat er die eingeschlossene römische Besatzung befreit. Auf dem Rückweg geriet er in den Schluchten des Gebirges in eine schwierige Lage, der er sich durch eine Kriegslist entzog. Der Name des Feldherrn der Italiker Duillius ist nicht zu ändern; es ist ein Prätor der Samniten.

25. Fall von Aesernia, das ja seiner Verteidiger beraubt war, Perioch. 73: Nur durch die Antithese gegenüber der Niederlage des Herius Asinius verschoben.

26. Fall von Pinna. Nach der Anordnung der Ereignisse bei Diodor, vgl. S. 17, später zu setzen als die Einnahme Aesernias.

27. Pompeius von Servius Sulpicius in Firmum entsetzt, Perioch. 74. Oros. 5, 18, 17. App. 1, 47, 206. Er hatte die Legio IX herangeführt, vgl. die Schleuderbleie S. 22. Rüstungen in der Gallia cisalpina Plut. Sert. 4, vgl. Cicero in Pison. 87.

28. Asculum von Pompeius eingeschlossen, Perioch. 74. App. 1, 47, 206.

29. Sex. Iulius verstärkt das Belagerungsheer durch die Legio XV und übernimmt die Leitung, Nr. 16.

30. Marius kämpft gegen die Marser, Perioch. 74. Plut. Mar. 33.

31. Einstellung von Freigelassenen in das Heer, Macrob. Sat. 1, 11, 32. Perioch. 74: *tunc primum,* App. 1, 49, 211: *τότε πρῶτον.* Beide nach der Epitome im Hinblick auf die gleichartigen *Cohortes voluntariorum,* die Augustus im Jahre 6 n. Chr. gebildet hat, vgl. Mommsen Staatsr. 3, 449. CIL XIII 7383. Livius selbst hat aber die Darstellung des Bundesgenossenkrieges jedenfalls früher verfaßt. Es ist also eine Bemerkung des Verfassers der Epitome.

32. Plotius gegen die Umbrer, Perioch. 74. Oros. 5, 18, 17. App. 1, 49, 211. H. R. Reliquiae I ed. 2 p. 289 Sisenna fr. 94. 95.

33. Porcius Cato gegen die Etrusker, Perioch. 74. Oros. 5, 18, 17. App. 1, 49, 211.

Zweites Kriegsjahr 89.

Im ersten Kriegsjahre hatten die Römer sich vergebens bemüht, die Bergpässe am Westrande des Aufstandsgebietes zu bezwingen, um auf dem kürzesten Wege den belagerten Festungen Alba und Aesernia Hilfe zu bringen. Im zweiten Kriegsjahre wurden durch den Verlauf der Kämpfe diese Stellungen der Feinde im Norden und Süden umgangen. Sowohl im Osten durch die flacher verlaufenden Flußtäler an der adriatischen Küste als von Südwesten dringen die Römer in das Aufstandsgebiet ein und brechen mit ihren weit überlegenen Streitmitteln jeden Widerstand.

Zum Schutze der Hauptstadt Rom mußte der Konsul Cato mit dem Heere, das Marius befehligt hatte, Oros. 5, 18, 24, am Tolenus verbleiben. Gegenüber den mächtigen Rüstungen der Marser, die dem Entsatze Asculums galten, App. 1, 46, 203, wurde daher das Heer des Konsuls Pompeius durch Truppen des Südheeres verstärkt, S. 9, während Sulla in Kampanien sich auf die Verteidigung beschränkte.

34. So vereinigte Pompeius, als die Marser noch im Winter zum Angriff schritten, eine überlegene Macht. In der Schlacht, die über den Ausgang des Krieges entschied, fochten 75.000 Römer gegen 60.000 Italiker, Perioch. 74. Vell. 1, 21, 1. 18.000 Italiker fielen im Kampfe, 3000 gerieten als Gefangene in die Hände der Römer, Oros. 5, 18, 18. 15.000 Italiker wurden nach Norden abgedrängt und 4000 (oder 5000) von ihnen fanden bei dem Versuche, nach Umbrien zurückzuweichen, in dem unwegsamen Gebirge den Tod durch Hunger und Kälte, Oros. 5, 18, 19. App. 1, 50, 216. Während dieser Kämpfe war es Vidacilius gelungen, mit acht Kohorten die Einschließung von Asculum zu durchbrechen und die Stadt zu erreichen. An einer erfolgreichen Verteidigung verzweifelnd, gab er sich den Tod, Oros. 5, 18, 21. App. 1, 48, 207—209.

Appian hat die Entscheidungsschlacht weggelassen, weil er nur die Ereignisse um Asculum selbst hervorhebt, 1, 48, 207—210; den Untergang der Geschlagenen holt er mit einer falschen Begründung nach, 1, 50, 216. Daß es sich um denselben Vorgang handelt wie bei Orosius, zeigt die gleiche Zahl der Toten und die gleiche Art des Sterbens. Man darf aus

diesen Störungen des Zusammenhangs bei Appian schließen, daß die Italiker von Westen auf der Via Salaria herankamen und Pompeius ihnen entgegenging, die wirksamste Form, den Entsatz zu verhindern, so daß die Schlacht etwa bei *Ad Aquas* geschlagen wurde. Infolge dieser Lockerung der Einschließung konnte Vidacilius den Belagerungsring durchbrechen und Asculum erreichen. Hier erst erhielt er Kenntnis von der vernichtenden Niederlage. Den Selbstmord des Vidacilius erst in die Zeit der Übergabe Asculums zu setzen, ist wegen der Übereinstimmung in der Anordnung bei Orosius und Appian nicht möglich.

35. Fortführung der Belagerung Asculums durch Sex. Iulius, App. 1, 48, 210.

36. Der Prätor Asellio in Rom am Dioskurenfest ermordet, Perioch. 74, Val. Max. 9, 7, 4. App. 1, 54, 232—239. Die Stellung des Ereignisses in den Periochae nach der Winterschlacht sichert die Zeit. Es ist das Stiftungsfest des Tempels am 27. Januar CIL I² p. 308. Da an diesem Tage der Prätor als Stellvertreter der Konsuln, die im Felde standen, auch das Opfer an die Dioskuren in Ostia darbringen sollte, so zeigt dies, daß die Dioskuren ursprünglich in Rom als Götter der Schiffahrt verehrt wurden. Deshalb entspricht auch das Stiftungsfest des Tempels zu Rom nicht dem Dioskurenfest der Ritterschaft, das am 15. Juli gefeiert wurde, CIL I² p. 322.

37. Belagerung von Pompei, Oros. 5, 18, 22.

38. Tod des Albinus vor Pompei, Perioch. 75. Oros. 5, 18, 22. 23. Val. Max. 9, 8. 3. Plut. Sull. 6.

39. Cluentius sucht Pompei zu entsetzen, App. 1, 50, 219. 220.

40. Niederlage des Cluentius vor Nola, Perioch. 75. Oros. 5, 18, 23. Eutrop. 5, 3, 2. App. 1, 50, 220—221. (Die Gallier sind Überläufer aus dem römischen Heere), vgl. S. 9.

41. Pompeius unterwirft die Vestiner, Perioch. 75. Steht hier richtig, da es die Voraussetzung des Zuges des Cosconius bildet.

42. Cato am Fucinersee geschlagen und getötet, Perioch. 75. Oros. 5, 8, 24. Eutr. 5, 3, 2. App. 1, 50, 217 (τοῦ δ' αὐτοῦ χειμῶνος). Dio Cass. fr. 100. H. R. Reliquiae I ed. 2 p. 285 Sisenna fr. 52. Die glücklichen Gefechte, in denen Cato sich rühmte, den Marius erreicht zu haben, werden den Entsatz von Alba

bewirkt haben. Denn sonst hätte die Stadt sich nicht länger halten können. Dessau inscr. sel. 2489.

43. Fall von Pompei. Die wiederholten Anstrengungen des Cluentius zeigen, daß die Einnahme nahe bevorstand.

44. Munatius Magius bildet im Hirpinischen eine Freischar, die für die Römer kämpft. Es ist ein Land der großen Grundherrschaften, Cic. de leg. agr. 3, 9. Schon nach dem zweiten punischen Kriege waren Parteigänger der Römer mit Landbesitz ausgestattet worden, so der Ahnherr jenes Munatius Magius, der Kapuaner Decius Magius, Vell. 2, 16, 2, vgl. Liv. 23, 7, 4. Cic. in Pison. 24. Auch waren bei den Hirpinern seit der gracchischen Landanweisung viele Römer ansässig.[1]

45. Stabiae am 29. April von Sulla erstürmt, Plin. n. h. 3, 70.

46. Herculaneum von Didius und Munatius Magius erobert, Vell. 2, 16, 2. Am 11. Juni fiel Didius im Kampfe, Ovid. fast. 6, 563.

47. Cosconius durch das Land der Frentaner auf der Küstenstraße nach Süden ziehend, schlägt den Marius Egnatius, Prätor der Frentaner, Perioch. 75, vgl. S. 18.

48. Cosconius dringt in Apulien ein, erobert Salapia und Cannae, schlägt den Prätor der Samniten Trebatius am Aufidus, verwüstet das Gebiet von Larinum, Venusia, Ausculum, unterwirft die Pädikuler, Perioch. 75. App. 1, 52, 227—229. Diod. 37, 2, 8.

49. Sulla nimmt, unterstützt von Munatius Magius, Compsa, Vell. 2, 16, 2.

50. Sulla unterwirft die Hirpiner und erobert Aeclanum, Perioch. 75. App. 1, 51, 222. 223.

51. Sulla schlägt den Papius Mutilus, App. 1, 51, 223. 224.

52. Sulla erobert Bovianum vetus, Perioch. 75. App. 1, 51, 224. 225. Wie weit die Unternehmungen Sullas und des Cosconius, der bis zum Schluß des Jahres im Amt bleibt, App. 1, 52, 230, parallel verlaufen, ist nicht zu erkennen.

53. Gabinius in Lukanien, Perioch. 76. Oros. 5, 18, 35; an seine Stelle tritt Carbo, Flor. 2, 6, 13.

54. Sulpicius schlägt die Marruciner, Perioch. 76. Oros. 5, 18, 25, sicher noch in diesem Jahre, weil er im folgenden Tribun in Rom ist.

[1] RE 8, 1936.

55. L. Cinna kämpft gegen die Marser, Perioch. 76; in dieses Jahr zu setzen wegen Cicero pro Font. 43.

56. Fall von Asculum am 17. November, Flor. 2, 6, 14. Oros. 5, 18, 26. Dessau inscr. sel. 8888, vgl. Cichorius Röm. Stud. S. 130. H. R. Reliquiae I ed. 2 p. 292 Sisenna fr. 120.

57. Triumph des Pompeius am 25. Dezember, CIL I p. 177.

Drittes Kriegsjahr 88.

58. Pompeius als Prokonsul unterwirft die Vestiner und Paeligner, Perioch. 76.

59. Tod des Vettius Scato, S. 14.

60. Flucht der Häupter des Bundes von Corfinium nach Aesernia in Samnium, Diod. 37, 2, 9, vgl. S. 14.

61. Caecilius Metellus unterwirft die Marser, Perioch. 76, als Nachfolger des L. Cinna, vgl. Nr. 55, wie er auch in Apulien an Stelle des Cosconius, des Legaten des Vorjahres, tritt, App. 1, 53, 230.

62. Popaedius Silo nimmt Bovianum vetus, Obsequ. 56.

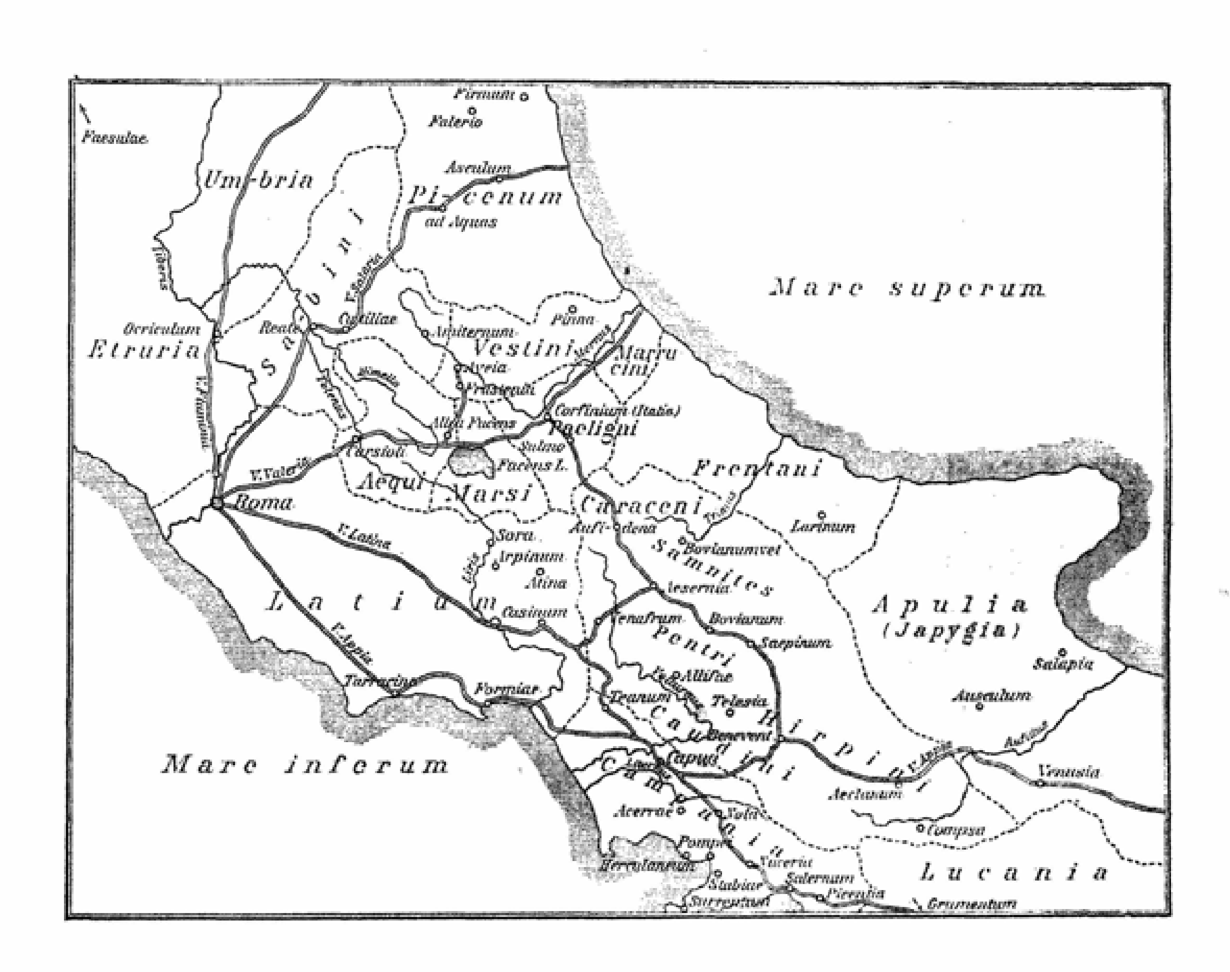
63. Caecilius Metellus als Legat des Pompeius erobert Asculum in Apulien, Perioch. 76, wo es mit Asculum Piceni verwechselt ist, vgl. App. 1, 53, 230.

64. Mamercus Aemilius schlägt den Popaedius Silo, Obs. 56. Perioch. 76. Oros. 5, 8, 25 (falsch Sulpicius; der Fluß Teanum ist wohl der Trinius, der an Bovianum vetus vorbeifließt).

65. Caecilius Metellus erobert Venusia, Diod. 37, 2, 10.

Durch den Ausbruch der Sulpicischen Revolution gerät der Krieg ins Stocken.




Faesulae
Firmum
Falerio
Asculum
Umbria
Picenum
ad Aquas
Sabini
Tiberis
V. Salaria
Mare superum
Ocriculum
Etruria
Reate
Cutiliae
Amiternum
Pinna
Vestini
Marrucini
V. Flaminia
Corfinium (Italia)
Paeligni
Fucinus L.
Frentani
V. Valeria
Carsioli
Roma
Aequi
Marsi
Caraceni
Aufidena
Larinum
V. Latina
Sora
Arpinum
Atina
Samnites
Bovianum vet.
Aesernia
Latium
Casinum
Venafrum
Bovianum
Saepinum
Apulia
(Japygia)
Salapia
Ausculum
Pentri
V. Appia
Allifae
Telesia
Tarracina
Formiae
Teanum
Beneventum
Hirpini
Mare inferum
Capua
Campani
Venusia
Aeclanum
Acerrae
Nola
Compsa
Pompeii
Nuceria
Herculaneum
Stabiae
Salernum
Picentia
Surrentum
Lucania
Grumentum

Akademie der Wissenschaften in Wien
Philosophisch-historische Klasse
Sitzungsberichte, 201. Band, 2. Abhandlung

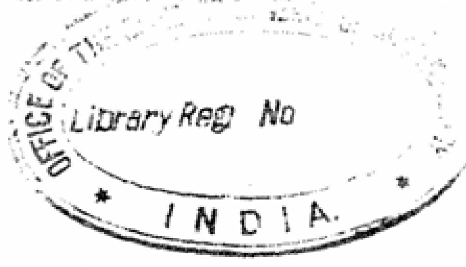
Das Konstruktionsprinzip
der
Wiederholung in Musik, Sprache und Literatur

Von

Robert Lach
korresp. Mitgliede der Akademie der Wissenschaften in Wien

Vorgelegt in der Sitzung am 12. Dezember 1923

1925
Hölder-Pichler-Tempsky A.-G.
Wien und Leipzig
Kommissions-Verleger der Akademie der Wissenschaften in Wien



Druck von Adolf Holzhausen in Wien.

Wer sich mit der Analyse und vergleichend-entwicklungsgeschichtlichen Untersuchung der musikalischen Formen beschäftigt, dem muß schon bei der flüchtigsten Betrachtung die ungeheure Bedeutung auffallen, die dem Moment der Wiederholung im musikalischen Formenbau zukommt. Nicht bloß, daß für gewisse Epochen der Musikgeschichte dieses Konstruktionsprinzip — namentlich in seiner Ver- und Ausarbeitung zur Symmetrie- und Parallelkonstruktion — als eines der wichtigsten und entscheidendsten Stilkriterien auftritt, mehr als das: fast bis unmittelbar in die Gegenwart herein bildet dieses Prinzip das Um und Auf aller musikalischen Konstruktion und einen der Grundpfeiler der musikalischen Logik, alles musikalischen Denkens überhaupt. Und diese Bedeutung nimmt immer mehr zu, je mehr wir uns, von der Musik der Gegenwart ausgehend, der Vergangenheit zuwenden und in dieser zu immer früheren Zeiten vorwärts schreiten, um in den ältesten der geschichtlichen Forschung erreichbaren Epochen ein analoges Bild zu gewahren, wie es uns die vergleichend-musikwissenschaftliche Forschung der letzten Dezennien von der Musik noch heute lebender Natur- und Halbkulturvölker sowie der orientalischen Kulturvölker bietet. Und schreiten wir auch noch d a r ü b e r: über das Gebiet der menschlichen Musikentwicklung hinaus und betreten den Boden der vor- und untermenschlichen Musikübung: der Tiermusik und vor allem des Vogelgesangs, so tritt uns auch hier wieder dieses Prinzip mit so überwältigender Macht und Wucht entgegen, daß sich zur Erklärung dieser ununterbrochenen Kette von den tiefsten Stufen des Tierreichs angefangen bis zu den letzten höchsten Gipfeln menschlicher Kunstmusik gleichmäßig und in gleichem Sinne immer und ewig sich wiederholender Erscheinungsformen dieses Wiederholungsmomentes unwillkürlich der Gedanke aufdrängt, daß man es

hier im letzten Grunde mit der Äußerung eines biologischen und psychophysiologischen Gesetzes, d. h. eines allen Lebegeschöpfen, vielleicht der gesamten organischen Welt überhaupt, ohne Unterschied immanenten Triebes oder Dranges nach Wiederholung zu tun hat, der in diesen musikalischen Erscheinungsformen sich ebenso dokumentiert, wie er auch sonst immer und überall bei allen sonstigen Äußerungen — physischen wie psychischen, emotionellen wie intellektuellen — des tierischen und menschlichen Lebens zutage tritt.

Denn in der Tat bestätigt auch die biologische wie psychopathologische Forschung in gleicher Weise das Vorherrschen einer derartigen Tendenz zu rhythmischer, gleichmäßiger Wiederholung einer und derselben Bewegung, Handlung, eines und desselben Äußerungs-, Denk-, Emotionsaktes, kurz: zur Wiederholung eines und desselben Erlebnisses in gleichen rhythmischen Intervallen, und damit das Vorhandensein des Momentes der Rhythmik im Ablaufe des tierischen wie menschlichen physischen wie psychischen Lebens, — eines Momentes, dessen tiefstes Wesen im letzten Grunde wohl im tiefstinnerlichen Zusammenhang mit dem Rhythmus der physiologischen Funktionen der Blutzirkulation, des Herz-, Pulsschlages usw. zu suchen sein dürfte. Was zunächst die Tierwelt anbelangt, so hat schon Darwin auf die strenge Rhythmik hingewiesen, die in den akustischen Äußerungen der verschiedensten Tiere aller Tierklassen, von den niedersten Tierklassen angefangen bis zu den höchsten, zutage tritt: im Zirpen der Grillen und Zikaden ebenso wie im Quacken der Frösche, im Gackern der Hühner und Krähen der Hähne ebenso wie im Blöcken der Schafe und Brüllen der Rinder, ja sogar auch oft im Bellen der Hunde läßt sich dieses Prinzip der Wiederholung in ganz gleichen Zeiträumen, also der r h y t h m i s c h e n Wiederholung, genau so nachweisen wie bei den gleich im folgenden näher zu erörternden Äußerungen des Kindes, der Naturvölker und psychopathischen Individuen. Einen besonders prägnanten, schon der flüchtigsten Beobachtung der weitesten Kreise auffallenden und daher am populärsten und allbekanntesten gewordenen Ausdruck findet dieses Prinzip im Vogelgesang, für den diese streng rhythmische Stilisierung zusammen mit der Hand in Hand mit ihr

gehenden melodischen und tonalen Stilisierung (Verwendung bestimmter, rein musikalischer und als solche meß- wie nachweisbarer Tonstufen) sowie der Stilisierung sämtlicher übrigen gleichzeitig mit der die stimmliche Äußerung verursachenden Kehlkopfmuskelbewegung erfolgenden sonstigen Reflexbewegungen (der Extremitäten: tanzartige Schritte, Gebärden und Gestikulationen; der Gesichtsmuskulatur: Mienenspiel der Physiognomie, Mimik; der Thorax-, der Bauchmuskulatur usw.) charakteristisch ist, so daß im Vogelleben diese drei Äußerungsgebiete des rhythmischen Wiederholungsprinzips: Gesang, Tanz und Mimik zu einem unzertrennlichen, unteilbaren Ganzen zusammengewachsen sind. Bekanntlich faßt sie die Biologie daher auch unter dem gemeinsamen Namen der tierischen Bewerbungskünste, Balz- und Flugkünste, zusammen und führte sie Darwin auf eine einzige gemeinsame Wurzel: die sexuelle Brunft, zurück. Uns interessiert davon hier für die Betrachtung unseres Problems nur die Tatsache, daß für diesen Zustand höchster Ekstase und Entrücktheit, wie er in der tierischen Brunft verkörpert ist (man denke nur an den balzenden Auerhahn, der in seiner durch die Brunft ausgelösten Sinnlichkeitsraserei vollkommen blind und taub für alles andere, selbst herannahende Gefahren u. dgl. wird), das entscheidende Kriterium ein ganz bestimmter psychophysischer Habitus ist, der durch die Tendenz zur fortwährenden, rastlosen, in genau den gleichen Zeiträumen sich abspinnenden, also rhythmischen Wiederholung derselben Bewegungen, Gebärden, Rufe, Schreie usw. charakterisiert ist. Aber gerade der in Rede stehende Vogelgesang zeigt bereits auch eine Weiterführung und Entwicklung dieses Wiederholungsmomentes, insoferne neben der eben flüchtig skizzierten tiefsten Stufe desselben: der Wiederholung immer nur desselben e i n e n Schreies, e i n e n Lautes, e i n e n Tones usw., auch andere höhere Stufen formaler Entwicklung im Vogelgesang nicht nur anzutreffen sind, sondern sogar derart hervortreten, daß wir bei dem Worte ‚Vogelgesang' gerade in erster Linie an sie zu denken gewohnt sind, — Typen, die dadurch charakterisiert sind, daß die Wiederholung nicht mehr auf einen einzigen Schrei oder Ton beschränkt bleibt, sondern sich auf eine zu einer untrennbaren kleineren oder größeren

Gruppe zusammengeschweißte Mehrheit von Tönen: zwei, drei oder mehreren, bisweilen vielen: 20, 30 usw., erstreckt, in der also diese Töne zu einem Ganzen höherer Ordnung — wir bezeichnen solche Elemente musikalischer Gliederung in der Terminologie der Kompositionslehre je nach ihrer Ausdehnung und ihrem mehr oder minder abgeschlossenen Charakter als Motiv, Thema, Gang, Satz — zusammengeschmolzen sind, dem nach der psychologischen Fachausdrucksweise der Charakter der Gestaltqualität zuzusprechen ist. Das einfachste Beispiel dieser Wiederholung einer zu einem Motiv gewordenen Gruppe von Tönen — die Ornithologie und Biologie hat für diese Grundtypen des Vogelgesangs den Fachausdruck ‚Schlag' — ist der aus zwei Tönen, dem Motiv einer meist kleinen Terz, bestehende Kuckucksruf sowie der in der bekannten daktylischen Rhythmisierung sich haltende Wachtelschlag. Größere, tonreichere Motive sind schon die des Goldammerschlags, des Finken-, des Kohlmeisenschlags (‚Sitzida'), des Gurrens der Wildtaube, des Pirolrufes (‚Vogel Bülow') usw. Als letzte und höchste Stufe in der Entwicklung des Wiederholungsmomentes im Vogelgesang muß man jene Typen ansprechen, bei denen der Vogel nicht auf den Besitz eines einzigen und einzelnen solchen Motivs beschränkt bleibt, sondern deren mehrere, ja oft sehr viele produziert, so daß er aus diesem Schatz von Motiven beliebig bald das eine, bald das andere herausgreift, wobei dann gewöhnlich — oder wenigstens häufig — das einzelne Motiv zwei-, dreimal, bisweilen noch öfter wiederholt wird, bevor er ein neues Motiv anstimmt. Der Schlag der Singdrossel ist ein Schulbeispiel für diesen Typus: ein Motiv wird ein- oder zwei-, eventuell auch drei- oder viermal wiederholt, worauf sofort ein neues Motiv sich anschließt, das ebenso wiederholt wird, dann folgt ein drittes, ein viertes Motiv usw. Auch der berühmte Nachtigallenschlag gehört in diese Gruppe: er besteht aus einer größeren oder geringeren Anzahl von Strophen (d. h. eben den erwähnten Elementartongruppen: Motiven), deren jede rhythmisch wie melodisch ein anderes Motiv darstellt; je nachdem nun der einzelne Sänger einen größeren oder geringeren Schatz solcher ‚Strophen' besitzt, wird er größere oder geringere Abwechslung in seinem Gesang bieten, eine und die-

selbe Strophe weniger oft oder häufiger wiederholen. Ähnlich, wenn auch nicht so deutlich nach Strophen geschieden, ist das Kompositionsprinzip des Gesangs der Amseln, Schwarzplättchen, Grasmücken, Lerchen usw.

Wenn im Vorstehenden der Erörterung des Vogelgesangs ein für den Rahmen der vorliegenden Betrachtungen vielleicht unverhältnismäßig großer Raum gewidmet worden ist, so ist dies doch durch die enorme Wichtigkeit zu rechtfertigen, die das Zutagetreten des Wiederholungsprinzips im Vogelgesang für die Verfolgung unserer weiteren Untersuchung namentlich betreffs der Musik der Natur- und Halbkulturvölker, aber auch für das Verständnis der musikalischen Formen in der gesamten europäischen Musikgeschichte hat: denn — wie dies gleich hier vorweggenommen werden kann — die Betrachtung der Musik aller eben genannten Völker wird uns zeigen, daß die gesamte musikalische Formung sich bei ihnen nach denselben Prinzipien und sogar nach denselben architektonischen Gesetzen vollzieht, wie sie uns schon im Vogelgesang entgegengetreten sind. Bevor wir uns aber der phylogenetischen Betrachtung der Entwicklung des Wiederholungsmomentes zuwenden, sei noch ein flüchtiger Blick in ontogenetischer Hinsicht, also auf die hier in Betracht kommenden Äußerungen des Kindes, gestattet. Welche ungeheure Bedeutung in diesen, wie überhaupt im Leben des Kindes, der rhythmischen Wiederholung zukommt, mag hier nur mit einigen Schlagworten in Erinnerung gebracht und braucht nicht näher ausgeführt zu werden. Schon der jedem Kinde innewohnende Drang zur Wiederholung einer und derselben Handlung (z. B. beim Spiel das Hinhalten und Wegziehen der Hand), derselben Frage (vergleiche das unermüdliche Fort- und Weiterfragen der Kinder, ohne auch nur die Antwort abzuwarten, aus bloßer Freude am Wiederholen der Frage, am rhythmischen Aneinanderreihen von Glied an Glied in der durch die erste Frage eingeleiteten Kette von Fragen), desselben Satzes oder derselben oft ganz sinnlosen, selbsterfundenen Worte, das bekannte, für das Kind charakteristische Wiederholen des wesentlichen Tenors des Wortlautes einer z. B. seitens des Lehrers an es gestellten Frage bei deren Beantwortung oder, wenn es beim Aufsagen eines auswendig gelernten Gedächtnis-

stoffes aus dem Geleise gerät, der Anfangspartie, das unermüdliche, wie eine Repetiermaschine rhythmisch-gleichförmig herableiernde Wiederholen derselben Worte und Phrasen bei den kindlichen ‚Abzähl‘-Versen, Spielreimen, Tanzliedern, Auszählsprüchen u. dgl., — das alles sind Äußerungen und Erscheinungsformen des Wiederholungsmomentes, die man wohl als Symptome eines gewissen psychischen Automatismus, eines psychischen Trägheits- oder Beharrungsvermögens wird deuten dürfen, dessen letzte Wurzel man wohl ihrerseits in der Schwerfälligkeit und Langsamkeit des noch ungeschulten kindlichen Denkens, Apperzipierens, Fühlens usw., kurz: des gesamten, noch nicht zur vollendeten Funktionsfähigkeit des späteren reifen Menschen gelangten infantilen psychischen Lebens zu suchen haben wird. Dieser selbe Wiederholungsautomatismus tritt uns aber ganz unverhüllt auch noch beim erwachsenen Kulturmenschen entgegen, und zwar bei gewissen pathologischen Zuständen, so bei Verletzungen gewisser Gehirnpartien (z. B. durch Gehirnschüsse), wo die Patienten, bewußtlos darniederliegend, tagaus, tagein, stunden-, tage-, wochen-, monatelang wie aufgezogene Maschinen dieselbe Bewegung (z. B. drehendes Heben und Senken der Arme, Beine, in das Kissen bohrendes Zurückwerfen des Kopfes u. dgl.), dieselben Ausrufe, Schreie, Worte, Sätze u. dgl. wiederholen, ähnlich bei Idioten, Maniaken, Katatonikern, Paralytikern, Dementen, Hysterikerinnen usw., wo ebenfalls die rhythmische Wiederholung derselben Bewegungen, Gebärden, Worte, Sätze u. dgl. ein charakteristisches Symptom ihres Krankheitsbildes bietet, häufig auch noch — wie bei den eben genannten Katatonikern, Paralytikern, Hysterikern usw. — zu der Wiederholung, ähnlich wie bei den oben angeführten Beispielen aus der Tierwelt, eine krampfartig steife Stilisierung der ausgelösten Reflexbewegungen hinzukommt: seltsam geschraubte, komödiantenhaft-pathetisch deklamierende Redeweise, marionettenhaft steife, hölzerne Bewegungen, maschinenhaft gleichmäßig sich wiederholende schraubende, rollende, drehende, windende Körperverzerrungen u. dgl. Auch die Krankheitsgeschichte in geistiger Umnachtung zugrundegegangener Künstler, Dichter, Denker usw. (wie z. B. Hölderlins, Lenaus, Hugo Wolfs, Nietzsches —: ‚Mutter, ich bin dumm‘) liefert zu dem in Rede

stehenden Thema traurige Belegbeispiele; auch Ibsen hat wohl diese Erscheinung in der berühmten Schlußszene seiner ‚Gespenster‘ bei den Worten Oswalds (‚Mutter, gib mir die Sonne!‘) vor Augen gehabt. Daß übrigens auch im Leben des normalen Kulturmenschen dieses Wiederholungsprinzip in ähnlicher Weise wie bei den erwähnten pathologischen Zuständen zutagetreten kann, zeigen gewisse Ermüdungserscheinungen wie z. B. das bekannte, bei sogenannten ‚spiritistischen Séancen‘ u. dgl. so häufig gegen den Schluß zu auftretende Phänomen derselben fortwährend gleichmäßigrhythmisch sich wiederholenden spiral- oder kreisförmigen Bewegung der die Kette bildenden Hände, des Schreibens derselben Worte, des Zeichnens derselben Linie u. dgl. Übrigens wäre noch zu untersuchen, ob nicht auch das Stottern, also eine analoge Wiederholung desselben Phonationsaktes, nämlich der Phonation derselben Konsonanten oder Vokale, beziehungsweise Silben oder Worte u. dgl., ebenfalls in diesem Zusammenhang wenigstens zum Teil anzuführen wäre.

In geradezu überwältigender Wucht und Macht zeigt sich nun aber endlich auch noch das Moment der Wiederholung auf einem Gebiet, das im Verlaufe dieser Ausführungen bisher schon mehrmals, aber bis jetzt immer nur flüchtig, gestreift wurde: auf dem Gebiete der Musik der Natur- und Halbkulturvölker bis tief in die Musik der orientalischen (und selbst noch abendländischen) Kulturvölker hinein. Und es ist sehr bezeichnend, daß uns die gleichen formalen Entwicklungsphasen, die uns in der Musik der Tiere wie des Kindes begegnet sind, auch hier wieder in derselben Reihenfolge entgegentreten: die Wiederholung eines und desselben Tones einerseits, die Wiederholung einer ganzen Phrase andererseits. Die Gesänge der tiefststehenden Naturvölker, wie z. B. der Weddas auf Ceylon, der Maoris, Papuas, vieler polynesischer Stämme u. dgl., bestehen fast ausschließlich nur aus der fortwährenden Wiederholung eines und desselben langausgehaltenen Tones, an die sich, durch heulendes und winselndes, glissandoartiges Ziehen der Stimme verbunden, die nächststehenden oberen und unteren Töne, ebenfalls fortwährend wiederholt und immer wieder neu intoniert oder lang ausgehalten, anschließen. Es ist ungemein bezeichnend, daß — zu

einer Zeit, wo noch nicht einmal die ersten Anfänge der vergleichenden Musikwissenschaft vorhanden waren und es noch niemandem in den Sinn gekommen war, die Gesänge der Naturvölker vom vergleichend-morphologischen Standpunkte aus zu studieren, geschweige denn, daß man auch nur die leiseste Ahnung und blasseste Vorstellung von deren Bau und Wesen gehabt hätte — zu dieser Zeit also schon die geniale Intuition eines Dichters den eben geschilderten musikalischen Typus als den der primitivsten, rohesten und tiefsten Anfangsstufe aller Musik erkannt und mit einer psychologischen Feinheit und Exaktheit beschrieben hat, die dem gewiegtesten Musikwissenschafter zur Ehre gereicht hätte. In seiner Novelle ‚Der arme Spielmann' gibt nämlich Grillparzer, um den gänzlichen Mangel an jeder musikalischen Begabung und die absolute musikalische Impotenz wie Gedankensterilität seines Helden zu charakterisieren, folgende Schilderung von dessen musikalischen Versuchen: ‚Ein leiser, aber bestimmt gegriffener Ton schwoll bis zur Heftigkeit, senkte sich, verklang, um gleich darauf wieder bis zum lautesten Gellen emporzusteigen, und zwar immer derselbe Ton, mit einer Art genußreichem Daraufberuhen wiederholt. Endlich kam ein Intervall. Es war die Quarte. Hatte der Spieler sich vorher an dem Klange des einzelnen Tones geweidet, so war nun das gleichsam wollüstige Schmecken dieses harmonischen Verhältnisses noch ungleich fühlbarer. Sprungweise gegriffen, zugleich gestrichen, durch die dazwischenliegende Stufenreihe höchst holperig verbunden, die Terz markiert, wiederholt, die Quinte darangefügt, einmal mit zitterndem Klang wie ein stilles Weinen, ausgehalten, verhallend, dann in wirbelnder Schnelligkeit ewig wiederholt, immer dieselben Verhältnisse, die nämlichen Töne. . . . Statt nach Sinn und Rhythmus zu betonen, hob er heraus, verlängerte er die dem Gehör wohltuenden Noten und Intervalle, ja nahm keinen Anstand, sie willkürlich zu wiederholen, wobei sein Gesicht oft geradezu den Ausdruck der Verzückung annahm.' Was Grillparzer hier von der ‚Musik' seines Helden sagt, könnte Wort für Wort, Satz für Satz in einer Schilderung der Musik der Naturvölker stehen und mit diesem Wortlaut für sie als eine ausgezeichnete Charakteristik zutreffen, und zwar speziell hinsichtlich der ersten Ent-

wicklungsstufe, der tiefsten und frühesten Phase: der durch die Wiederholung eines und desselben Tones charakterisierten. An diese nun schließt sich als zweite, morphologisch bereits höher stehende Stufe jene, für die die Wiederholung ganzer Sätze und musikalischer Phrasen charakteristisch ist. Wenn z. B. Lenz von den Eingebornen am Gabun berichtet, daß sie ihn bei seiner Ankunft umtanzten und umhüpften unter fortwährender Wiederholung der zum Tanze gesungenen Worte: ‚Der weiße Mann ist ein guter Mann, er hat uns Salz gegeben‘, oder wenn Baumann ganz analog von Tänzen der Bube auf Fernando Po berichtet, bei denen die Worte ‚der Haifisch beißt des Bube Hand‘ unzähligemale als Textunterlage der zum Tanze gesungenen, ewig wiederholten, kurzen Phrase von einigen wenigen Tönen wiederholt wurden, oder wenn weiters unter anderen Kapitän Kotzebue von dem Eskimo berichtet, der, auf dem Schiffshinterteil sitzend und unverwandt nach der Richtung seiner in der Ferne entschwindenden Heimat starrend, tagaus, tagein ununterbrochen eine und dieselbe kurze Phrase von einigen wenigen Tönen eintönig vor sich herleierte, so sind dies Erfahrungen, die seither durch hunderte und tausende Aufnahmen von Gesängen der Naturvölker bestätigt worden sind; man vergleiche z. B. nur die von Hornbostel publizierten Transkriptionen phonographischer Aufnahmen von Gesängen der Eingebornen auf Buka und Koromida (Salomoninseln)! Eben dieses zweite Stadium der Entwicklung des Wiederholungsmomentes bei den Naturvölkern, also der Wiederholung ganzer Tongruppen oder Motive, ist aber nun für die Betrachtung unseres Problems von besonderer Bedeutung, weil wir in ihm den Embryo aller musikalischen Konstruktion bei den Kulturvölkern zu erblicken haben. Zunächst tritt uns dieses selbe Konstruktionsprinzip bei den verschiedensten Halbkulturvölkern, so z. B. Wotjaken, Syrjänen, Mordwinen, Tscheremissen u. dgl. entgegen, wo ein und dasselbe kurze, oft nur sechs bis acht Töne umfassende Motiv litaneiartig unzähligemal zu immer neuen Textstrophen wiederholt wird. Dieses musikalische Litaneienprinzip, das genau so auch noch in den wundervollsten melodischen Gebilden des gregorianischen Chorals zutagetritt (das herrliche ‚Te deum laudamus‘, die Gesänge des Totenoffiziums u. dgl. sind

dafür prachtvolle Beispiele), liegt ebenso auch dem Maqamprinzip des heutigen arabisch-persischen Kulturkreises zugrunde, ähnlich wie es auch das Grundprinzip der unter anderen bekanntlich auch in der Bibel (Psalmen) häufig erwähnten, übrigens in ganz Vorderasien vom Altertum bis auf heute gebräuchlichen ‚Weisen' und der von ihnen abstammenden altgriechischen νόμοι bildet, beziehungsweise bildete. Das Wesen dieses Prinzips liegt bekanntlich darin, daß eine und dieselbe Gruppe einiger weniger Töne zu immer neuen Textworten immerwährend wiederholt wird, wobei die jeweils größere oder geringere Anzahl der neuen Textessilben der Anzahl der Töne des Motivs in der Weise angepaßt wird, daß je nach Erfordernis mehrere Silben auf einen und denselben mehrmals wiederholten Ton des Motivs untergebracht oder umgekehrt, wenn die Anzahl der Textessilben geringer als die der Töne des Motivs ist, mehrere Töne desselben als Melisma über einer Silbe angebracht werden. Genau dies ist übrigens auch die Technik, die uns, wie soeben vorhin erwähnt, auch im Litaneienprinzip des gregorianischen Chorals wie dem der oben angeführten Halbkulturvölker an der Wolga, am Ural usw. entgegentritt oder vielmehr, richtiger ausgedrückt: alle diese Formen — altorientalische Weisen, altgriechische Nomoi, arabisch-persische Maqamat, gregorianische Litanei usw. — sind nur aus einer einzigen, gemeinsamen Urwurzel hervorgegangen, sind nur lokal differenzierte Erscheinungsformen desselben Urprinzips und als solche daher alle miteinander im Grunde identisch (der Urausgangspunkt dürfte wohl in Vorderasien im grauesten Altertum, in einer archaisch-primitiven Litaneienform zu suchen sein). Auch das katholische Kirchenlied des Mittelalters zeigt bis tief in das 16. Jahrhundert hinein noch deutlich das Litaneienprinzip als Bauplan — man denke nur an Gesänge wie ‚Es sungen drei Engel ein süßen Sang' u. dgl. —; namentlich die sogenannten ‚Rufe' und ‚Schnitterhüpfel' sind typische Vertreter dieses Stils, der übrigens heute noch in gewissen Gattungen des europäischen Volksliedes, z. B. im kroatischen, mährischen, überhaupt vor allem im slawischen Volkslied, in etwas erweiterter Form aber auch in den Volksliedern und Tanzgesängen der Alpenbevölkerung — z. B. in den ‚G'stanzeln'

und ‚Schnadahüpfeln' (= ‚Schnitterhüpfel') — fortlebt. Die Strophe des heutigen Strophenliedes in der Kunst- und Volksmusik ist das letzte Überbleibsel dieses Litaneienprinzips.

Für die musikalische Entwicklungsgeschichte ist dieses Prinzip schon deshalb von unermeßlicher Bedeutung, weil aus ihm unmerklich ein zweites, überaus wichtiges musikalisches Konstruktionsprinzip hervorwächst, ohne das die Entstehung und Existenz aller europäischen Musik undenkbar ist: das der Variation. Indem nämlich eine und dieselbe Gruppe von Tönen unzähligemal wiederholt wird, infolge von Ermüdung, Unaufmerksamkeit, Fehlern in der Intonation u. dgl. aber allmählich und zunächst ganz unmerklich sich kleine Veränderungen der einzelnen melodischen und rhythmischen Details: Tonhöhe, Zeitwerte der einzelnen Töne u. dgl., einschleichen, bilden sich bei den späteren Wiederholungen allmählich immer größere Divergenzen heraus, so daß schließlich unter Umständen die letzten Wiederholungen ein gegenüber dem Anfangsmotiv ganz verändertes, bisweilen gar nicht mehr zu erkennendes melodisches und rhythmisches Gepräge tragen, also ein neues musikalisches Motiv, einen neuen musikalischen Gedanken oder Einfall darstellen können. So ergibt sich denn das entwicklungsgeschichtliche Paradoxon, daß durch fortwährende Wiederholung d e s s e l b e n Elements (Motivs) ein a n d e r e s, n e u e s entsteht: aus der Wiederholung die Variation hervorgeht. Schon die Epoche des gregorianischen Musikstils bietet Beispiele dieses Prozesses in Hülle und Fülle: die Entstehung der Sequenzen des 9. und 10. Jahrhunderts z. B., die aus der Unterlegung neu gedichteter Texteswortе unter gregorianische Weisen und deren bei fortschreitender Entwicklung immer kühneren, freieren und ungebundeneren Variierung, Überarbeitung und Umarbeitung hervorgingen, bis schließlich auf diesem Wege ganz neue Weisen zustandekamen, — schon die Entstehung dieser Gesänge also, die übrigens noch überaus deutlich und klar das Litaneienprinzip als Konstruktionsmodell aufweisen (man erinnere sich z. B. an die allerdings spätere prachtvolle Totensequenz ‚Dies irae' des Thomas a Celano!), ist ein klassisches Schulbeispiel für den eben angedeuteten Entwicklungsgang. Ein zweites frappantes Beispiel der überwältigenden Bedeutung des Wiederholungs-

und Variationsmomentes ist die Entstehung der Mehrstimmigkeit seit zirka dem 12. Jahrhundert: so schwer es für einen Menschen unserer Zeit auch vorzustellen ist, so ist und bleibt es doch Tatsache, daß die Menschen jener Zeit so ganz außerstande waren, zu einer gegebenen Stimme eine zweite, eine dritte, eine vierte hinzuzuerfinden, daß sie, um dem sich einstellenden Bedürfnis nach einer solchen zu genügen, dies nicht anders zu bewerkstelligen vermochten, als daß sie in diesen anderen, neuen Stimmen den Gang der gegebenen ersten wiederholten und deren Linie nachzeichneten, wobei allmählich in ganz ähnlicher Weise wie bei dem vorhin geschilderten Prozeß der Variierung auch hier allmählich die wörtliche, das ist tonale Wiederholung durch eine immer freier variierte Nachzeichnung verdrängt wurde, bis schließlich diese ursprünglich aus bloßer Wiederholung oder Nachzeichnung (Nachahmung, Imitation!) der ersten Stimme hervorgewachsenen neuen Stimmen das Bild einer vollkommen neu erfundenen melodischen Linie darboten. Die gesamte Entwicklung der Mehrstimmigkeit (Discantus, Contrapunctus) bis tief ins 15. Jahrhundert hinein ist eine einzige Illustration zu diesem Satze; man sehe sich nur z. B. die Kompositionstechnik der Tridentiner-Codices auf diesen Gesichtspunkt hin an! Aber auch in der Musikentwicklung seit dem 15. Jahrhundert spielt das Moment der Wiederholung noch eine unglaublich wichtige Rolle; man erinnere sich z. B. nur an die Entstehung der Suite aus der variierenden Wiederholung der Melodie des Reigens im Nachtanz (Proportz), an die zahlreichen musikalischen Tanzformen (Amener, basses dances, Bergamasco, Passamezzo, Passacaglia, Ciacona usw.), deren charakteristisches Kriterium die stereotype Wiederholung einer und derselben Figur, einer und derselben Gruppe derselben Töne, meist im Basse, ist, während die übrigen Stimmen über dieser gleichmäßig unverändert wiederholten Baßfigur selbständig ihren Weg weitergehen! Übrigens sind schon im Mittelalter, in der Zeit der Troubadours, Trouvères und Minnesinger, die Formen der Ballata und des Rondeaus (Rondellus), Virelais, Radels u. dgl. mit ihrer stereotypen Wiederkehr eines und desselben Teils im Wechsel von copla (couplet), bezw. piedi und refrain (ritornello, ripresa) Vorläufer dieses selben, später

in den eben erwähnten Tanzformen konsequent durchgeführten und ausgestalteten Prinzips, das bekanntlich auch noch im 17. und 18. Jahrhundert namentlich im Rondeau, im Da-capo-Teil der Arien und des ersten Teils der Sonatenform, in der Wiederkehr des ersten Teils der dreiteiligen Liedform und aller nach diesem Prinzip gebauten Tanz- sowie sonstigen Formen bis ans Ende der Wiener Klassikerepoche eine dominierende Rolle spielte und noch weit darüber hinaus bis an die Schwelle der unmittelbaren Gegenwart sich in Geltung erhielt. Und was ist die Imitation, was ist die Beantwortung des Hauptthemas (Führer, Dux) durch das Gegenthema (Gefährte, Comes) in der Fuge, was ist die Verschiedenheit dieser Beantwortung als tonale oder reale Beantwortung anderes als abermals eine variierende Ausnutzung des Wiederholungsmomentes? Aber damit ist die Bedeutung des Wiederholungsmomentes als musikalisches Konstruktionsprinzip noch lange nicht erschöpft. Wenn es, wie wir soeben gesehen haben, für die architektonische Gliederung im großen, für den Aufbau ganzer geschlossener Formen das Konstruktionsprinzip abgab, so bewährte es sich andererseits auch in der Binnenstrecke der melodischen Gliederung, für die Weiterführung und das Ausspinnen des melodischen Fadens, als unschätzbares, unentbehrliches Kunstmittel, insoferne es in der Wiederholung eines und desselben Motivs, einer und derselben melodischen Phrase auf einer oder mehreren der nächst höheren oder tieferen Tonstufen das vorzüglichste und lange Zeit beliebteste Handwerkszeug zur logischen Fortspinnung des musikalisch-melodischen Fadens lieferte: die Sequenz- oder Rosalienfigur. Welche ungeheure Verbreitung und Bedeutung dieses Kunstmittel in der Musik vom 16. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts besaß, braucht hier nicht weiter ausgeführt zu werden; wenn man an musikalische Gebilde, wie z. B. die ‚Kreisleriana' von Schumann (vor allem Nr. 1 und 2) mit ihrer fast einzig und allein nur auf dem Wiederholungsmoment und der Sequenz: dem Herum- und Überwälzen eines und desselben Motivs auf die verschiedensten Tonstufen beruhenden Kompositionstechnik denkt, oder die ganz gleichartige, riesenhafte Ausbeutung und Verwertung desselben Konstruktionsprinzips bei Wagner (besonders

im ‚Tristan‘, in den ‚Meistersingern‘ und ‚Nibelungen‘ — z. B. im ‚Walküren‘-Vorspiel, im ‚Feuerzauber‘, im ‚Rheingold‘-Vorspiel, im ‚Waldweben‘, Vorspiel zum dritten Akt ‚Siegfried‘, im Walkürenritt u. dgl. —, aber auch sonst, z. B. im ‚Holländer‘-Vorspiel) vergleicht, wenn man schließlich dazu weiter noch, als Beispiel aus noch späterer Zeit, die gesamte Musik Griegs (vor allem die ‚Peer Gynt‘-Suite I, Nr. 1. 2 und 4 — ‚Morgenstimmung‘, ‚Ases Tod‘, ‚In der Halle des Bergkönigs‘) heranzieht, die überhaupt fast nur aus der unerschöpflichsten Verwendung des in Rede stehenden Kunstmittels sich aufbaut, dann wird man sich erst voll und ganz darüber klar, welche ungeheure Tragweite in der Entwicklungsgeschichte des musikalischen Denkens für dessen Entfaltung dem Momente der Wiederholung zukommt.

Und damit sind wir bei jenem Punkte angelangt, wo die Betrachtung unseres Problems anfängt, weit über den Rahmen der einzelnen, bisher von uns ausschließlich betrachteten Kunst: der Musik, hinüberzugreifen in das unermeßlich weite Bereich der Psychologie alles menschlichen, geistigen Schaffens überhaupt, — also der Kunst-, Völker- und Sprachpsychologie insbesondere. Es ist sehr bezeichnend, daß schon am Beginne des 18. Jahrhunderts der Menschheit eine Ahnung von der tiefen psychologischen Bedeutung des in der Rosalienfigur zutage tretenden Wiederholungsmomentes aufzudämmern beginnt: wenn Mattheson die Sequenz oder Rosalie als die ‚Eselsbrücke‘ des Komponisten bezeichnet, um damit anzudeuten, daß die ausschließliche Verwertung dieses Prinzips als einziges Konstruktionsmittel als ein Zeichen von Ideenarmut oder Denkfaulheit anzusehen sei, und wenn auch wir Heutigen im allgemeinen eine übermäßige Anwendung dieses Kunstmittels ebenfalls in dem gleichen Sinne wie Mattheson zu deuten leicht geneigt sind, wenn weiters die Musik der Gegenwart in bewußter, direkt feindseliger Abkehr von diesem Konstruktionsprinzip jede Wiederholung in jeglicher Form, sei sie auch wie immer — auf derselben Tonstufe oder andern, die Wiederholung einer ganzen Phrase oder einzelner Töne — ängstlich perhorresziert, dann drängt sich von selbst die Frage auf, wie vom entwicklungspsychologischen Standpunkte, vom Gesichtspunkte der Entwicklungsgeschichte

der menschlichen Psyche und ihrer Funktionen: des Denkens, Fühlens, Empfindens usw. aus dieses in der Musik so allmächtig herrschende Wiederholungsmoment zu werten sei, ob wir in ihm ein vollwertiges Ausdruckssymptom des gegenwärtigen Entwicklungsstandes des europäischen Kulturmenschen des 20. Jahrhunderts zu erblicken haben oder ob wirklich die vorhin angeführten Meinungen mit ihrer geringschätzigen Beurteilung der Rosalie -- und damit des Wiederholungsprinzips überhaupt — im Rechte sind, so daß wir also in letzterem das Symptom einer rückständigen Entwicklungsphase wenigstens in unserem musikalischen Denken und Fühlen vor uns hätten.

Und hier ist es nun die vergleichende Heranziehung der analogen Phänomene auf den übrigen Gebieten geistigen Schaffens, vor allem aber auf dem der Sprache und Dichtung, die ein überraschendes Licht auf unser Problem fallen läßt. Es zeigt sich nämlich, daß auch auf diesen Gebieten sich frappante Parallelerscheinungen zu den bisher auf dem Gebiete der Musik betrachteten Phänomenen nachweisen lassen, und zwar sowohl ontogenetisch als phylogenetisch. Was zunächst die Sprache des Kindes anbelangt, so ist bekanntlich eines der Hauptkriterien derselben die fortwährende Wiederholung derselben Worte, Laute, Sätze usw., — ganz so, wie dies auch beim kindlichen Gesange der Fall ist. Speziell die Wiederholung der für gewisse Vorstellungen oder Begriffe vom Kind spontan erfundenen oder aus der unvollständigen Apperzeption der von der Umgebung gehörten Worte, bezw. mangelnden Übung der Sprechwerkzeuge heraus gebildeten Laute ist bekanntlich ein Hauptkriterium; man denke an Bildungen wie ham ham, bapi bapi, heidi heidi, lu lu, gaki gaki u. dgl. (Hieran schlössen sich dann die aus bewußter, absichtlicher Nachahmung hervorgegangenen onomatopoetischen Lautbildungen wie mu mu, wau wau, miau miau usw.) Und auch später, wenn das Kind bereits so weit ist, sich mit seiner Umgebung in deren Sprache verständigen zu können, ist es bekanntlich ein wesentlicher infantiler Charakterzug, dieselben Worte, Sätze u. dgl. unermüdlich in spielerischer Weise, dazu singend, tanzend, hüpfend usw. zu wiederholen, ganz ähnlich, wie wir dies oben an den von Lenz, Baumann,

Kotzebue usw. beschriebenen Gesängen primitiver Völker beobachten konnten. Und damit sind wir auch schon bei der phylogenetischen Betrachtung: der der Sprache der Naturvölker, angelangt. Bekanntlich ist bei diesen, ganz ähnlich wie in der Kindersprache, die Wiederholung desselben Lautkomplexes: derselben Silben, Worte u. dgl. — ate ate, oku oku, anga anga — ein typisches Symptom, wie dies zahllose Beispiele solcher primitiver Sprachen (z. B. der Neger-, der polynesischen, australischen, amerikanischen Indianersprachen, auch noch des Malayischen usw.) zur Genüge dartun. Aber daß wir es hier nicht bloß mit rein lokal und durch spezielle topographische Verhältnisse bedingten, bloß auf gewisse Naturvölker beschränkten Phänomenen zu tun haben, sondern mit einem allgemeinen Entwicklungsgesetz, demzufolge allüberall in der gesamten Menschheit auf den frühesten Entwicklungsstufen die gleiche Erscheinung der Wiederholung derselben Lautelemente auftritt, ganz so, wie wir dies beim Kinde gesehen haben, dafür ist der beste Beweis die Tatsache, daß bekanntlich auch in den Sprachen der Kulturvölker vom Altertum bis in die Gegenwart herein noch deutliche Reste und Spuren dieses Phänomens erhalten geblieben und deutlich nachweisbar sind, und zwar ohne Unterschied der Rassen, in den hamitischen und semitischen Sprachen ebenso wie in den arischen. Nur einige Beispiele statt vieler möglicher anderer! Im Altägyptischen: nhmhm brüllen (Wurzel: hm), nḏdḏd bleiben (Wurzel: ḏd), ngśgś überquellen, überlaufen (Wurzel: gś), nḏḥḏḥ (Wurzel: ḏḥ), śdꜣdꜣ zittern (von śdꜣ), gbgb (von gbj schwach sein), ršrš (von ršw sich freuen), wꜣḏꜣḏ grünlich sein (von wꜣḏ grün sein), kmkm schlagen (von km) usw. Im Äthiopischen: hamalmala grün sein (Wurzel: mal), fadfada im Überfluß vorhanden sein (Wurzel: fad), šꜣšꜣ unersättlich sein (Wurzel šꜣ), adelaḳlaḳa er hat gewankt oder wanken gemacht, wurde erschüttert (Wurzel: laḳ) usw. Im Armenischen: hojd hojd, geragur, wachwachaji. Im Persischen: gonagon verschieden, allerlei, debdebe usw. Schon hier kann man bemerken, daß die Reduplikation der Wurzel häufig die Tendenz einer besonderen Betonung, sozusagen Unterstreichung des Sinnes des Grundwortes, eines Hervorhebens seiner Bedeutung, einer Steige-

rung seines Intensitätsgrades, also die Bedeutung des ‚gar sehr‘, ‚überaus‘, kurz des Superlativischen, in sich schließt. Schon die vorhin angeführten Beispiele aus dem Äthiopischen und Armenischen scheinen in diesem Sinne aufzufassen sein: fadfada im Überfluß vorhanden sein, šəšə unersättlich sein, hojd hojd sehr (vgl. übrigens die gleiche Bedeutung der Wiederholung eines Wortes im heutigen Italienischen: pian piano, molto molto, poco poco, cosi cosi). Im Altägyptischen hat die Reduplikation der Wurzel häufig den Sinn einer sich wiederholenden Bewegung oder länger andauernden Tätigkeit, Arbeit u. dgl., daher dann wohl auch einer stationär gewordenen ursprünglichen Tätigkeit, d. i. also eines Zustandes, einer Eigenschaft, Farbe, eines Klanges oder des Instrumentes, mit dem dieser Klang hervorgebracht wird: z. B. kmkm (im Koptischen zur Bezeichnung für Trommel geworden), ḏada(t) (žaža[t], Harfe, vgl. dze dze an der ostafrikanischen Küste und auf Madagaskar), sššt (sescheseht, das Sistrum) usw. Analog auch im Hebräischen: schalscheleth (eine zitternde Stimmbewegung, Triller) und Tseltselim (ein aus mehreren an einem gemeinsamen Gerüst aufgehängten Glöckchen bestehendes Musikinstrument bei der Tempelmusik), wobei allerdings letzteres Wort — ganz ähnlich wie auch das persische debdebe, grusinisch: dabdaba, Trommel — als rein onomatopoetische Klangnachahmung aus der uns hier interessierenden Kategorie archaisch-infantiler Urreduplikationen als nicht streng dazugehörig auszuscheiden sein mag. (Wie leicht übrigens Worte als scheinbare Onomatopoetica irrtümlich auf die Nachahmung des Klanges zurückgeführt werden können, ohne in Wirklichkeit daraus entstanden zu sein, zeigt das vorhin angeführte Beispiel der Herkunft des koptischen kemkom Trommel aus dem altägyptischen kmkm schlagen.) Schon im Altägyptischen kann man weiters auch schon das gelegentliche Hinzutreten einer Kausativ- oder Iterativbedeutung bei diesen Reduplikationen beobachten (so z. B. kausativ: śnfẖfẖ von fẖ lösen, śnḫbḫb von ḫb, iterativ: śdədə zittern), welche letztere Bedeutung übrigens auch schon für die vorhin angeführten Beispiele wədəd, ršrš, gbgb usw. zutrifft. Schließlich sind im Altägyptischen noch eine ganze Reihe von Wortbildungen nachzuweisen, die sich deutlich als

spätere Verkürzungen ursprünglich alter reduplizierender Formen erweisen lassen, so z. B. ꜥḥꜥ (= aha stehen), nḫn jung sein, grg Fallen stellen, sḫs laufen u. dgl. Ist es bei den hamitischen und semitischen Sprachen vorzugsweise die Iterativbedeutung, die sich mit der Wurzelreduplikation zu verbinden pflegt, so ist es in den indogermanischen Sprachen vor allem die perfektische Bedeutung, die dadurch zum Ausdruck kommt. Noch im vedischen Sanskrit wird bekanntlich das Perfekt oft noch durch die einfache Wiederholung des Wurzelbegriffs gebildet: cara cara, cala cala; im weiteren Gang der Entwicklung wird dann diese Wiederholung der ganzen Wurzel allmählich abgeschwächt und abgekürzt zur Reduplikation der Anfangslaute, z. B. Stamm: pac kochen, Perfekt: papáca. Dies ist der Stand, der uns bekanntlich auch noch in der griechischen und lateinischen Perfektbildung durch Reduplikation begegnet. Aber auch von dieser Bedeutungsnuancierung bei Verben ganz abgesehen, spielt die Wiederholung des Stammes oder der Wurzel auch bei der Nominalbildung in den Anfangsstadien der Sprachentstehung der Menschheit genau dieselbe Rolle wie in der Kindersprache: und vor allem sind es bezeichnenderweise bekanntlich die Patronymica und Bezeichnungen der nächsten Familienmitglieder, also vor allem der Eltern, in denen diese urarchaisch-infantile Wiederholung das sprachschöpferische Prinzip ist. Man wird in dieser Hinsicht direkt von einer Urepoche des Infantilismus in der Entwicklungsgeschichte der Sprache sprechen dürfen oder vielmehr müssen. Alle Bezeichnungen von Vater, Mutter, u. dgl. — wie baba, atta, dada, deda, mama, ummu, em u. dgl., auch Verwandtenbezeichnungen wie im Germanischen das Wort ‚Muhme‘ [1] — gehören dieser Urkindersprache der Menschheit an und sind natürlich nichts anderes als die durch die ersten schüchternen Lippenbewegungsversuche und dazwischen eingeschobenen Phonationsstöße entstandenen frühesten Lautgebilde der infantilen Sprache der Urmenschheit. Und so wie bei den ersten Sprech-

---

[1] Herrn Universitätsprofessor Dr. Rudolf Much, dessen freundlicher Mitteilung ich dieses Detail verdanke, bitte ich, hiefür an dieser Stelle meinen besten Dank für seine Liebenswürdigkeit entgegennehmen zu wollen.

versuchen und Lautäußerungen des Kindes das in letzter Linie gewiß natürlich auf gewisse psychophysiologische Reizzustände zurückgehende und durch sie ausgelöste Wiederholungsmoment das gestaltende Formprinzip ist, genau so zeigen uns also auch die frühesten Sprechversuche der Urmenschheit, so wie sie in den Uranfängen der Sprache und deren ältesten, noch aus grauester Urzeit in die Gegenwart herübergeretteten Rudimenten und Resten sprachlicher Urgebilde noch nachweisbar sind, dasselbe Prinzip in der gleichen Rolle.

Aber so wie in der Entwicklungsgeschichte der Kindersprache wie auch in der Musik an jene erste, tiefste und roheste Urphase der Wiederholung eines und desselben Lautes, Tones, Wortes u. dgl. als zweite Phase sich die der Wiederholung ganzer Laut-, Ton-, Wortgruppen usw., also ganzer Motive, Phrasen, Sätze u. dgl. schließt, genau so ist auch in der Entwicklung der menschlichen Sprache der gleiche Entwicklungsgang und dieselbe Reihenfolge der gleichen Entwicklungsepochen nachweisbar. Das Material für diesen Nachweis liefert uns die Literaturwissenschaft in dem Schatz von sprachlichen und dichterischen Ausdrucksformen, die im Verlaufe der Kulturgeschichte in den Literaturen der verschiedensten Völker und Zeiten vom grauesten Altertum an bis in die Neuzeit, ja Gegenwart herein aufgetreten und erhalten geblieben sind. Was zunächst die Wiederholung ganzer Wortgruppen, Sätze u. dgl. anbelangt, so sei vor allem auf jene Formelhaftigkeit verwiesen, die immer und überall in allen Kulturen bei den verschiedensten Völkern und zu den verschiedensten Zeiten als das wesentlichste Hauptmerkmal archaischen Ursprungs nachweisbar ist: in den altägyptischen, sumerischen, babylonisch-assyrischen Dichtungen ebenso wie in der Bibel, den Veden und dem Schiking, in den altmexikanischen Götterhymnen ebenso wie in den Upanishads und altarabischen Gedichten, in altpersischen Keilinschriften ebenso wie im Avesta und Schahname des Firdusi, in den Makamen des Hariri ebenso wie im Koran und bei den persischen Lyrikern, bei Homer (man erinnere sich nur an die ständige Wiederkehr typischer Epitheta ornantia oder die wort- und silbengetreue Wiederholung oft ganzer langer Par-

tien von 20, 30 oder noch mehr Versen!) ebenso wie im Nibelungenlied und in der Edda, im altesthnischen Nationalepos Kalewipoeg ebenso wie im finnischen Kalewala und in den altfinnischen Runen- und Zauberliedern (Runolaulua), in altserbischen Heldenliedern, überhaupt in den epischen und lyrischen Gesängen der verschiedenen slawischen Stämme, ebenso wie in georgischen, mingrelischen u. dgl. Dichtungen. Welche ungeheure Rolle im altgermanischen Leben, Denken und Dichten diese auf der Wiederholung ganzer Laut- oder Wortgruppen, Sätze oder mindestens einzelner Klangelemente: bestimmter Laute (Konsonanten, Vokale) oder Silben beruhende Formelhaftigkeit spielte, sei nur durch den Hinweis auf die unbeschränkte Herrschaft des Alliterations-, bezw. Assonanzmomentes in der Edda und den altskandinavischen Dichtungen überhaupt als einziges und ausschließliches formendes und gestaltendes Prinzip, auf die Formelhaftigkeit im deutschen Rechtsleben: seinen Weistümern, Rechtssprüchen u. dgl., in den mittelalterlichen Urkunden, Regesten, Chroniken u. dgl., wie schließlich auf die zahlreichen, noch bis auf heute fortlebenden alliterierenden, bezw. assonierenden Formeln wie ‚Gut und Blut‘, ‚Stock und Stein‘, ‚Kind und Kegel‘, ‚Mann und Maus‘, ‚Stumpf und Stiel‘, ‚Sack und Pack‘ usw. kurz in Erinnerung gebracht. Ganz analog kam auch im griechisch-römischen Altertum dieser Formelhaftigkeit — man vergleiche als Zeugen dessen nur unter anderem die sogenannten ‚Klauseln‘ in der Sprache der antiken Redner, Geschichtsschreiber, Dichter usw., als deren letzter Überrest noch der ‚cursus‘ im gregorianischen Choral fortlebte — eine ganz ungeheure Bedeutung zu, wie man ihr übrigens genau so auch bei den großen orientalischen Kulturvölkern des Altertums begegnet, ebenso wie übrigens nicht anders auch später im europäischen Mittelalter bei sämtlichen Kulturvölkern des Abendlandes bis auf die Gegenwart herein bei feierlichen Anlässen des öffentlichen wie Privatlebens usw. Wie tief diese auf dem Moment der Wiederholung basierende Formelhaftigkeit in dem Denken der alten Kulturvölker eingewurzelt war, wie sie namentlich bei ihren Versuchen, sich in die Höhen rein abstrakten, also philosophischen Denkens aufzuschwingen, die unentbehrliche Krücke und Stütze ab-

geben mußte, auf die gestützt das noch ungeschulte, schwerfällige und langsame Denken dieser frühen Menschheit sich ganz langsam und mühsam von Begriff zu Begriff, d. i. also — im sprachlichen Ausdruck — von Wort zu Wort, Satz zu Satz emporarbeitete, sozusagen: emporräckelte, illustriert am besten das überaus schwerfällige, mühsam in endlosen Wiederholungen sich vorwärtsarbeitende formelhafte Denken in den Upanishads oder den buddhistischen heiligen Schriften (man denke z. B. an das Formelwesen der Predigten und Lehren Buddhas mit ihrer weitschweifigen, umständlichen Wiederholung aller früheren Glieder einer logischen Schlußkette beim Hinzutreten eines neuen Gliedes!); auch die bekannte Dichotomie in der sokratischen Argumentationstechnik der platonischen Dialoge ist wohl ein Überbleibsel dieser archaischen Schwerfälligkeit aus der Frühzeit menschlichen Denkens. Von dieser primitiven, bezw. archaischen Wiederholung derselben lautlichen Elemente (denn die Wiederholung desselben Gedankens führt naturgemäß als zu ihrer notwendigen Konsequenz zur Wiederholung des lautlichen Ausdrucks für diesen selben Gedanken, also zur Wiederholung derselben Artikulationselemente: Laute, Silben, Worte, Sätze) finden sich nun in der Dichtung aller Völker und Zeiten, der Natur- wie der Halbkultur- und Kulturvölker, zahllose Reste und Spuren: von Alliteration, Assonanz, Reim usw. — von denen gleich im folgenden noch ausführlicher die Rede sein wird und in denen das Hereinspielen des Variationsmomentes in das Wiederholungsprinzip zutage tritt — angefangen über die Wiederholung einzelner Worte und Phrasen bis zur Wiederholung ganzer Sätze und Satzglieder: Kehrreim, Refrain, Kettenreim. Wenn z. B. in der malayischen Dichtung das Fortspinnen des gedanklichen Fadens in der Weise erfolgt, daß stets der zweite und vierte Vers der einen Strophe als der erste und dritte der nächstfolgenden wiederkehrt — man erinnere sich an die Nachbildung dieser Formen unter anderem z. B. in Chamissos ‚Gedichte in malayischer Form‘! —, so haben wir hier nichts anderes vor uns, als was uns — allerdings in bereits mehr abgeschwächter, verfeinerter und vergeistigter Weise — in analogen späteren Formen der europäischen Kunstdichtung (vor allem der Romanen): im

Triolet, im Cancion, in der Glosse u. dgl. entgegentritt; und schließlich, was ist das Prinzip der Reimstellung in den Formen der Ottave, Siziliane, Terzine, Sestine, Dezime, des Sonnetts usw. anderes als dasselbe Wiederholungsmoment: die Wiederholung desselben Klanges (aber, wie bereits vorhin betont, allerdings verfeinert und abgeschwächt, insoferne sie hier auf den Gleichklang von Silben — Reim — beschränkt ist)? Das getreueste, am wenigsten veränderte und abgeschwächte Abbild der archaischen und primitiven Wiederholungsformen ist der Refrain, wie dies schon sein Name — provenzalisch: refrim ‚Widerhall' — zum Ausdruck bringt. (Vgl. übrigens die analoge Bezeichnung ‚ripresa', bezw. ‚ritornello' für den stets unverändert wiederkehrenden Teil im Bau des rondellus und der ballata.)

Wir sehen also, wie in vollster Übereinstimmung mit dem analogen Entwicklungsgang in der Musik auch in Sprache und Literatur die gleichen Entwicklungsphasen und Erscheinungsformen des Wiederholungsmomentes uns entgegentreten: der Wiederholung desselben Tones entspricht die Wiederholung derselben Laute, der einer ganzen Tongruppe — Motiv — die ganzer Worte, der ganzer musikalisch-architektonischer Glieder die ganzer Sätze und Verse. Unsere heutige Strophe in der Dichtung ist so der letzte Überrest des alten Litaneien- und Weisen-, des altorientalischen Maqamprinzips, und in der Wiederholung desselben Klanges, wie sie der Reimfolge der oben erwähnten romanischen Strophenformen als gestaltendes Prinzip zugrunde liegt, tritt dasselbe Moment zutage, das in der Musik zu analogen Gebilden wie den Rosalien, Sequenzen u. dgl. geführt hat. Aber diese Parallelentwicklung läßt sich auf beiden Gebieten auch noch weiter bis in nähere Einzelheiten verfolgen. Wir sahen oben, daß in der Musik bei der Wiederholung einer und derselben Phrase, wie sie dem Litaneienprinzip zugrunde liegt, durch unabsichtliche, ganz unmerkliche Veränderung kleinster und kleinerer Details allmählich neue Gebilde entstehen und so das Wiederholungsmoment ganz automatisch in das Variationsmoment übergeht; auf späteren Stufen der Entwicklung: beim Kulturmenschen und in der Kunstmusik, wird dann dieses zunächst rein erfahrungsgemäß und unbeabsich-

tigt sich einstellende Gestaltungsprinzip bewußt und absichtlich aufgegriffen und planmäßig zur Gewinnung neuer musikalischer Gedanken verwendet: die Variationsform unserer Kunstmusik ist der Niederschlag des planmäßigen, bewußten und absichtsvollen Strebens, auf rein rationellem Wege, methodisch und systematisch durch in kleinen Details fortwährend verändernde Wiederholung zu neuen musikalischen Einfällen, Gedanken, Gebilden und Gestaltungen zu gelangen. Es ist nun sehr bezeichnend, daß genau dieses selbe Stadium des Überganges des Wiederholungs- in das Variationsmoment uns in analogen Erscheinungsformen auch in der Sprache und Literatur begegnet, und auch hier mit derselben entwicklungsgeschichtlichen wie artistisch-methodischen Tendenz. Der Kern- und Ansatzpunkt des Variationsmomentes in Sprache und Literatur liegt in der ursprünglich natürlich ganz unbeabsichtigten, später aber (auf höheren Entwicklungsstufen als denen der Naturvölker) spielerisch und artistisch verwerteten Wiederholung derselben Laute (Konsonanten, Vokale) oder des gleichen Klanges (einer ganzen Silbe, Lautgruppe u. dgl.) mit Veränderung einiger kleiner Details, also z. B. bei Wiederholung desselben Konsonanten Veränderung der begleitenden Vokale — Urwurzel der Alliteration — oder analog bei Wiederholung desselben Vokales Veränderung der begleitenden Konsonanten — Urwurzel der Assonanz — oder endlich bei Wiederholung desselben Klanges, einer ganzen Lautgruppe, Veränderung der Anfangsbuchstaben der betreffenden Silbe — Urwurzel des Reims — oder sonst des einen oder anderen Lautes in der im übrigen sonst gleichbleibenden Lautgruppe — Urwurzel des Wortspiels. Natürlich ist auch für alle diese Erscheinungen in letzter Linie der Urgrund in rein psychophysiologischen Momenten, der eingangs dieser Betrachtungen erwähnten Tendenz aller organischen Substanz zur rhythmischen Innervation, also zur gleichförmigen Wiederholung der durch äußere oder innere Reize ausgelösten Reflexbewegungen einerseits, der durch zufällige oder absichtliche Veränderungen der den Ausdruck bedingenden Begleitumstände andererseits zu suchen. Wenn z. B. der Säugling Lautbildungen wie baba, mama, dada u. dgl. produziert, so ist für diese wie auch längere ähnliche Bildungen wie lala-

lala, mamamama, babababa, dadadada u. dgl. ganz offenkundig genau so das soeben ersterwähnte Moment entscheidend, wie andererseits kleine Änderungen z. B. der Vokalisierung: babä, mamä, dade, deda usw. aus dem zweitangeführten Moment zu erklären sein werden. Auch das Stottern ist ebenfalls wieder in diesem Zusammenhang heranzuziehen, insoferne in ihm dieser eben erwähnte psychophysiologische Automatismus der rhythmischen Innervation ausgelöster Reflexbewegungen genau so wie beim Lallen des Säuglings zutage tritt; und daß das Stottern, von den direkt pathologischen Fällen abgesehen, auch beim gesunden Normalmenschen bekanntlich im Zustande heftigster Erregung, Überraschung und Fassungslosigkeit auftreten kann, zeigt, daß dieser psychophysische Automatismus der Wiederholung spontan in Funktion tritt, wann und wo immer das Bewußtsein und der Wille für kürzere oder längere Zeit — Augenblicke oder Sekunden (wie beim Stottern aus Überraschung und Fassungslosigkeit), Sekunden oder Minuten (in heftigster Erregung und Leidenschaft), Stunden, Tage, Wochen oder Monate (in pathologischen Zuständen: bei Hysterikern, Katatonikern, Manikern, Verletzung gewisser Gehirnpartien u. dgl.) — in der Psyche die Führung verliert. Für die naive Beobachtung und populäre Auffassung stellt sich dies dann in dem Lichte dar: w e i l der Beobachtete im Zustande der Überraschung, Fassungslosigkeit, des ‚Außersichseins‘, w e i l seine Psyche also aus dem Gleichgewichte geraten ist, d e s h a l b stottert er, bezw. stellt sich bei ihm das Phänomen der automatischen, rhythmischen Wiederholung ein. In Wirklichkeit ist es natürlich gerade umgekehrt: w e i l bei dem Beobachteten der bei ihm wie bei jedem Lebewesen latent vorhandene, aber im normalen Zustande von Bewußtsein und Wille zurückgedämmte Wiederholungsautomatismus in dem Augenblicke, wo für Sekunden, Minuten u. dgl. die Kontrolle dieser psychischen Zensurbehörde wenigstens vorübergehend für kürzere oder längere Zeit aufgehoben ist, unaufhaltsam sich hervordrängt und in Funktion tritt, ist der Organismus diesem automatischen Repetitionszwang solange ohnmächtig ausgeliefert, bis es Bewußtsein und Wille gelingt, die Zügel der Herrschaft über die Psyche wieder an sich zu reißen. Das

Stottern ist sozusagen nur das Ventil der der Psyche immanenten automatischen Repetitionsmaschine, dieses perpetuum mobile, das vielleicht nicht zufällig eine rein physiologische Parallele im perpetuum mobile der Blutzirkulation: des Herz- und Pulsschlages, findet. Rein praktisch, im Verhalten des Subjekts selbst, äußert sich nun diese psychische Gleichgewichtsstörung immer in der gleichen Weise: wann und wo immer das Subjekt aus dem psychischen Gleichgewichte gerät, ‚die Fassung verliert', ‚nicht weiter weiß', wann und wo immer also Bewußtsein und Wille aus irgendwelchen psychischen oder physischen Gründen versagen oder außer Kraft gesetzt sind, stellt sich im betreffenden Individuum der Drang zur Wiederholung derselben Bewegungen, Laute, Gebärden u. dgl. ein. So wird diese Wiederholung subjektiv vom Individuum sozusagen als Krücke, als Stütze, als Mittel, das verlorene psychische Gleichgewicht wieder zu erlangen, genützt: indem es die Zeit vom Eintritt der Störung des psychischen Gleichgewichts bis zum Moment der Wiederkehr desselben durch diese Wiederholung ausfüllt, gewinnt es Zeit, durch Konzentration des Willens und Bewußtseins ‚sich zu sammeln', seine Fassung, d. i. das gestörte oder verlorene Gleichgewicht, wieder zu erlangen. So dient also das Wiederholungsmoment objektiv, rein biologisch und physiologisch betrachtet, als vikarierendes Äquivalent für das gestörte psychische Gleichgewicht, während es subjektiv vom Individuum zugleich als sozusagen: Kunstmittel, die eingetretene Störung des psychischen Gleichgewichts zu markieren, und als Sprungbrett, durch stets erneute Bewegungsansätze das gestörte Gleichgewicht wiederzugewinnen, die Herrschaft des bewußten Willens wiederherzustellen, ausgenutzt wird. Dies scheint mir im letzten Grunde die psychophysiologische Wurzel des Wiederholungsmomentes, wie es im Stottern, in der Wiederholungsmanier des Kindes, des Primitiven, des pathologischen Individuums, ja auch in der Ausnützung des Wiederholungsprinzips in der Kunst der Kultur- und Halbkulturvölker zum Ausdruck kommt, zu sein: das Kind, der Primitive, der Halbkulturmensch, deren noch ungeschultes, schwerfälliges Denken und Vorstellen nur mühsam und überaus langsam sich von einer einmal errungenen Position einer

neuen, von einer Vorstellung einer andern neu hinzukommenden zuzuwenden vermag, erleichtert sich diesen psychischen Stellungswechsel, indem es die letzteingenommene Stellung fortwährend wiederholt und dabei unmerklich kleine Änderungen vollzieht, ähnlich wie ein schwerfälliger Körper einen Platzwechsel durch fortwährendes sich Drehen und Wenden, Hin- und Herwälzen, scheinbares nicht von der Stelle Kommen und doch fortwährendes Verändern der Lage, scheinbar auf dem Platze Bleiben und doch fortwährenden Wechsel, scheinbare Ruhe und doch fortwährende Bewegung vollzieht. Das Wiederholungsmoment in der Musik der Primitiven, des Kindes u. dgl. ist die typische Illustration zu dem eben Gesagten: der Australier, der einen und denselben Ton unzähligemal wiederholt, um an diesen fortwährend wiederholten oder lang ausgehaltenen Ton in heulendem Portamento dann einen zweiten, einen dritten anzuschließen, der Eskimo, Wotjake, Syrjäne oder Mordwine, der immer und immer wieder eine und dieselbe Phrase derselben wenigen Töne wiederholt, wobei kleine Details unmerklich verändert werden und allmählich die späteren Wiederholungen von den früheren merklich divergieren, sie alle schaffen sich mit dieser ewigen monotonen Wiederholung im letzten Grunde — natürlich vollkommen unbewußt und unabsichtlich, rein instinktiv — nichts anderes als die Basis, das Sprungbrett, von dem aus das ungeschulte, schwerfällig langsame Denken und Vorstellen sich zu der Vorstellung (und demgemäß Intonation) eines neuen musikalischen Vorstellungselementes: eines neuen Tones, einer neuen musikalischen Phrase, eines neuen Motivs sozusagen emporschnellt oder -wälzt. Das Mittel hiezu ist, wie wir schon oben sahen, die bei fortwährender Wiederholung sich einschleichende, zunächst ganz unmerkliche Veränderung kleinster und kleinerer Details: die Variierung in der Wiederholung, wie wir sie oben an dem typischen Schulbeispiel der musikalischen Litaneienform zu beobachten Gelegenheit hatten.

Genau die gleiche Erscheinungsform desselben Prinzips tritt uns nun aber auch in Sprache und Literatur in der Entwicklung der dichterischen Ausdrucksformen entgegen. Wenn in der altnordischen und altgermanischen Dichtung überhaupt

der Stabreim, die Alliteration, oder bei den romanischen Völkern die Assonanz es ist, die als Gestaltungsprinzip Wort an Wort zu einer Kette — Vers — aneinanderreihen, was ist dies anderes als die Wiederholung eines und desselben Klanges, d. i. lautlichen Elementes (desselben Konsonanten, desselben Vokals), die hier also genau dieselbe Funktion ausübt wie in der Musik die Wiederholung desselben Tons? Und so wie hier, in der letzteren, bei der Wiederholung derselben musikalischen Phrase, die Veränderung ganz kleiner Details allmählich zur Entstehung einer neuen Tongruppe, eines neuen Motivs, also zur Entdeckung eines neuen musikalischen Gedankens führt, genau so leitet auch in Sprache und Dichtung die Wiederholung desselben Klanges, d. i. derselben lautlichen Elemente: der Konsonanten bei der Alliteration, der Vokale bei der Assonanz, der ganzen Silbe beim Reim, unter Veränderung der übrigen begleitenden Umstände — der Vokale bei der Alliteration, der Konsonanten bei der Assonanz, des Anlautes der Silbe beim Reim — zur Heranziehung neuer Worte und damit natürlich auch neuer Begriffe über. So ist es denn die Wiederholung desselben Klanges: der Gleichklang oder der ähnliche Klang, der für die Phantasie des Dichters wie des Komponisten die Brücke zu neuen Gebilden, d. i. also zur Heranziehung neuer Vorstellungen und Begriffe wird. Das gleiche zeigt sich am Treiben des Kindes, wenn es spielerisch nach dem Gleichklang der Silben und Laute sinnlose Worte und Silben erfindet und aneinanderreiht, die aber stets durch das Band des Gleichklangs und Rhythmus fest aneinander gekettet sind, oder wirkliche gleich oder ähnlich klingende Worte der Sprache ohne Rücksicht auf den Sinn oder unter Vergewaltigung desselben miteinander verkettet. Auch in gewissen pathologischen Zuständen (so bei Paralytikern, Katatonikern, Maniaken, auch im Zustande starker Trunkenheit, bei Ideenflucht u. dgl.) tritt uns das gleiche Bild entgegen, insoferne der Patient in ganz sinnloser Weise gleich oder ähnlich klingende Worte aneinanderreiht, wobei die infolge aufgetretener Sprachstörungen sich einstellende lallende Wiederholung derselben Anfangs- oder Binnenlaute (Konsonanten oder Vokale) die Entstehung gleich oder ähnlich klingender Worte und Silben nach dem Prinzip der Alliteration

oder Assonanz noch besonders begünstigt; so liefert uns also auch die Betrachtung der psychopathischen Phänomene recht charakteristisches Belegmaterial für den Nachweis einer Komponente in der Entstehung des Alliterations- oder Assonanzprinzips. Und nicht anders verhält es sich mit dem Schaffen des Dichterlings und Stümpers in der Poesie, der seine Phantasie durch den Gleichklang des Reimes zur Heranziehung von Worten und Begriffen, die dann recht gezwungen und unlogisch ohne jedes innere logisch-zwingende Band, nur dem Reim zuliebe, aneinandergereiht nebeneinander stehen, anregen läßt. Besonders stark endlich zeigt sich dieses in Rede stehende Moment auch in der ungeheuren Wichtigkeit, die das Spiel mit dem Gleichklang der Laute, Silben, Worte u. dgl. für alle Dichtung: primitiver, archaischer und Halbkultur-, aber auch noch hochentwickelter Kulturvölker hat; man erinnere sich z. B. nur an die überwältigende Bedeutung der Wortspiele in den orientalischen Dichtungen, z. B. den Makamen des Hariri, überhaupt in der arabischen und persischen Poesie usw., aber so auch in der Bibel, in den Upanishads (mit ihrer Deutung von Begriffen aus dem Gleichklang des betreffenden Ausdrucks mit einem anderen Wort) u. dgl.! Und so wie beim Kind und beim Dichterling, so geht das ganze dichterische Schaffen der Natur-, Halbkultur-, archaischen und noch lebenden Kulturvölker aus diesem im Gleichklang (dem Reim, Refrain usw.) verankerten variierenden Wiederholungsmoment hervor. Wer z. B. je Gelegenheit hatte, die kurzen vierzeiligen Weisen (Maqamat) der Kasantataren, Mischeren, sibirischen Tataren u. a. musikalisch wie textlich zu untersuchen, der weiß, daß diese kleinen Dichtungen (die etwa den ‚G'stanzeln' und ‚Schnadahüpfeln' unserer Alpenbevölkerung vergleichbar sind) als besonders charakteristisches Merkmal das Herauswachsen des Sinnes aus dem Spiel mit gleich oder ähnlich lautenden Silben, Worten u. dgl. zeigen und erst durch die Häufung und Aneinanderreihung derartig gleich oder ähnlich klingender Lautgebilde der gedankliche Inhalt des Gedichtes zustande kommt: das Aussprechen eines Wortes ruft in der Seele des ‚Dichters' assoziativ die Vorstellung eines durch ein gleich oder ähnlich klingendes Wort ausgedrückten anderen Begriffes hervor, welches andere Wort

nun herangezogen und irgendwie inhaltlich mit dem ersten in Verbindung gebracht wird, das zweite kann dann in ähnlicher Weise ein drittes, dieses ein viertes usw. gleich oder ähnlich klingendes Wort im Gefolge nach sich ziehen, und so spinnt sich in fortwährendem Spiel mit gleich oder ähnlich klingenden Lauten, Silben, Worten u. dgl. ein gedanklicher Faden an, der einzig und allein an dem Gleichklang der Lautgebilde hängt und in ihm allein seine logische Rechtfertigung findet, ganz ähnlich, wie dies bei dem schon vorhin als Beispiel angeführten Phänomen der Gedankenflucht der Fall ist. Einige Beispiele solcher kasantatarischer, mischerischer und sibirischer Makamen[2] mögen das eben Gesagte illustrieren:

Enkej bennė tapkačtėñ
ak bilenge bilegen
ak bilenlerge bilegen
beχitė bulsėn dimegen.

Bézneñ basu zur basu
tuška tije tüteren
etc. . . .

Tėgėrek tėgėrek tėktėk basėp
ana kile kük kujan
kük kujan — tik ekrėn basėp
jarėn kile tiz ojan.

Ak kügerčin — de gürlej
kük kügerčin — de gürlej
etc. . . .

Alda bulγan žuγalė
gülde bulγan žuγalé
žeš γomurlar uzėp bara
reχet kurgen žuγalė.

Bijėk bijėk izvada
čigu čige kėz bala
čigu čikken kėz balanė
χudajėm bzdin kėzγana.

Kazan kalasė — miken
kamaj balasė — miken
enkesėnde bik maktėlar
kėzėn alasė — miken.

Alajda γumėr uza
bulajda γumėr uza
kigen kijėm ničėk tuza
ješ γumėr šulaj uza.

Kašėñ kara bulγančė
kuzėñ kara bulsačė
küznė küzge til mrtkenči
üzėñ beñe bulsančė.

Zėlpėrdegine zėlpėr ni zilpėrdė
ütesėndin etc. . . .

Kük kükerčėn küke uča
balasėn uj natėrga etc. . . .

Ejttereler zėptereler etc. . . .

Kük kügerčin ijada
ijalarė pijala
kük kügerčin kübėk gülep
jirseñ ide dünjada usw.

[2] Die Transkription rührt von Dr. Ignaz Kunos, Direktor der orientalischen Handelsakademie in Budapest, her.

Man sieht, wie in allen diesen vorstehenden Beispielen der Gleichklang der Silben, Worte u. dgl. das Fundament, die Wurzel ist, auf dem, bezw. aus der die Aneinanderreihung der Worte und damit der gedankliche Inhalt der Verse hervorwächst. Und genau so tritt uns dasselbe Prinzip in der Anwendung der Alliteration, der Assonanz, des Reimes, des Refrains, der Wortspiele u. dgl. entgegen, genau so aber auch bei den analogen spielerischen Versuchen des Kindes, der Primitiven und in pathologischen Zuständen, wo ebenfalls die Wiederholung desselben oder die sinnlose Aneinanderreihung gleich oder ähnlich klingender Lautgebilde zu den symptomatischen Kriterien des betreffenden pathologischen Zustandes gehört, wie wir dies schon oben beobachteten.

In psychologischer Hinsicht scheint mir dieses hier soeben erörterte Moment recht bedeutsam, insoferne es mir ein recht grelles Licht in die tiefsten Urgründe alles dichterischen Schaffens wie der menschlichen Seele überhaupt — des Kultur- und Halbkultur- wie auch des primitiven, archaischen und Urmenschen — zu werfen scheint: die ersten Anfänge des Dichtens wären demnach darin zu suchen, daß der Mensch — onto- wie phylogenetisch, Kind wie Natur- und Halbkultur- sowie Kulturmensch — zufolge eines ihm immanenten Wiederholungstriebes rhythmisch dieselben, gleich oder ähnlich klingenden Laute, Silben, Worte u. dgl. zunächst ganz ohne jede Rücksicht auf irgendeinen Sinn, ja zunächst regelmäßig überhaupt ganz ohne jeglichen Sinn, aneinanderreiht: aus bloßer Freude an diesem Gleichklang und der rhythmischen Aufeinanderfolge. Und in der Tat bestätigt uns dies die Betrachtung aller dichterischen Versuche der Kinder wie der Primitiven usw. Es ist eine dem Ethnologen wohlbekannte Tatsache, daß sämtlichen Naturvölkern eine ganz auffallende Gleichgültigkeit gegen den Sinn und Inhalt des Textes ihrer Gesänge gemeinsam ist; überall: bei Australiern und Polynesiern wie afrikanischen Negern, bei Indianern wie Eskimos u. dgl., immer und überall wiederholt sich die gleiche Erscheinung: daß der europäische Forscher, der nach dem Sinne des Textes ihm vorgetragener Gesänge frägt, die gleichgültige Antwort erhält: ‚Das wissen wir nicht‘ oder ‚Nichts! Das ist nur so zum Singen.‘ Bisweilen gelingt es freilich, dennoch

einen ehemaligen Sinn dieser Lautgebilde nachzuweisen: manchmal erinnern sich noch einige alte Leute unter den Eingeborenen, von ihren Ahnen gehört zu haben, daß diese Worte der Sprache eines jetzt längst ausgerodeten Stammes ehemaliger Ureinwohner angehörten, deren Gesänge die jetzt lebenden Stämme übernahmen und auch dann noch dem bloßen Klange nach wiederholten, als die Sprache und mit ihr der Sinn der Worte dieser Gesänge längst verlorengegangen war. Oft aber sind es auch selbsterfundene, sinnlose Worte (ähnlich jenen Lautgebilden, die das Kind sich zu seinen rhythmischen Bewegungsspielen und Tanzgesängen erfindet), die einfach nach ihrem Klange aneinandergereiht werden, aus bloßer Freude am Gleichklang und der Wiederholung. Oft werden auch die unverstandenen Worte eines solchen alten Textes ehemaliger Ureinwohner nach dem Bedürfnisse des Gleichklanges entstellt und verstümmelt, ähnlich wie dies z. B. im Mittelalter im deutschen Volksliede mit der Verballhornung der gleichfalls unverstandenen Worte des byzantinischen Wiegenliedes ‚εὗδε, μου παῖ' zu heidipupeidi geschah. Und wie bei den Naturvölkern, so gehört auch bei den Halbkulturvölkern die Sinnlosigkeit der Textessilben oder die gänzliche Gleichgültigkeit gegen die Frage eines Sinnes derselben zu den charakteristischen Kriterien. Bei den Kaukasusvölkern z. B., ähnlich den tatarischen, finnisch-ugrischen Stämmen usw. geht diese Gleichgültigkeit gegen den Sinn des Textes so weit, daß die Texteswörte beliebig durch die Einschiebung von Solfeggiersilben wie nanina nada, o deli o dela, aj gaj, varira ho, švorada, švarada u. dgl. auseinandergezerrt, verstümmelt und zu überaus langen Lautungetümen entstellt werden, ohne daß die Angehörigen des betreffenden Stammes daran auch nur das Geringste auffällig fänden. Frägt man nach der Bedeutung dieser Einschübe, so erhält man immer und überall bei allen diesen Völkern ohne Unterschied die gleiche Antwort: ‚Das ist nichts. Das ist nur so zum Singen.'

Und damit sind wir nun beim letzten Punkt unserer Betrachtungen angelangt: wenn man diese in den Gesängen der Primitiven, der Halbkultur- und orientalischen Kulturvölker eingeschalteten, oft überaus langen und umfangreichen, sinnlosen Vokalisations- und Solfeggiermelismen mit den analogen

Erscheinungen in den Gesängen der europäischen Kulturvölker vergleicht, so stellt sich auch hier eine ganz merkwürdige Übereinstimmung des ihnen zugrunde liegenden Prinzips heraus. Auch hier nämlich haben wir es mit Erscheinungen des Wiederholungsmomentes zu tun: ein und derselbe Klang — derselben Laute, Silben, sinnlosen Worte u. dgl., ganzer Gruppen und Komplexe solfeggierender und vokalisierender Lautgebilde — wird immer und überall wiederholt, ohne die leiseste Rechtfertigung durch den Sinn und Inhalt dieser Worte — sie haben, wie gesagt, gar keinen solchen —, sondern einzig und allein nur aus Freude an der Wiederholung einerseits, am Klange dieser Lautgebilde andererseits. Mit ungeheurer Macht tritt diese Erscheinung beispielsweise in den altmexikanischen Tempelhymnen zutage, wo ganze lange Verse, ja Reihen von Versen durch solche fortwährend wiederholte Interjektionen oder Vokalisen wie ayye, yyeo, ouayeo, yho, yya, ayyao, ayyae, ayaue, oayyaue, yao, ayao, aya, huia, ahuia u. dgl. ausgefüllt oder symmetrisch eingeleitet, bezw. refrainartig abgeschlossen werden. Daß ganz ähnlich auch in Gesängen noch lebender Indianerstämme und sonstiger Natur- wie Halbkulturvölker solche Interjektionen eine große Rolle spielen, wurde schon oben erwähnt. Aber auch in den Gesängen orientalischer Kulturvölker kommt diesen Vokalisen eine große Bedeutung zu: so sind es im syrischen, koptischen, maronitischen, abessynischen Kirchengesange namentlich die Silben des Halleluja, Amen u. dgl., die zur Grundlage ungeheuer ausgedehnter Melismen und Koloraturen dienen, derart, daß solche Gesänge stundenlang sich ohne jeglichen Text nur über den Vokalen dieser Silben dahinziehen und fortspinnen. Auch im byzantinischen Kirchengesang begegnen wir derartigen Vokalisen, die im Gesang zwischen die Texteswortee eingeschoben werden, wie z. B. neane, noeane, noeagis, re, te, che, erre, terre, ancha u. dgl., — wie ähnlich übrigens schon der altgriechischen Gesangskunst derartige Solfeggiersilben wie to ta te tea tae toa teo too toe toao toeo teoe teae tonno tanna tenne u. dgl. bekannt waren.

Es ist nun aber sehr bezeichnend, daß uns ganz ähnlich wie bei den eben angeführten Völkern auch im Mittelalter bei den europäischen Kulturvölkern gleich sinnlose Lautgebilde

entgegentreten, die ebenfalls rein nur um ihres Klanges willen in den Text eingeschoben oder auch als Refrain am Schlusse einer Strophe angefügt werden. Ich meine die in den Gesängen der Minnesinger, der fahrenden Schüler, im Volkslied u. dgl. so überaus häufigen Vokalisen und Solfeggiersilben wie z. B. tandaradei (bei Walther von der Vogelweide), traranuretum und traranuriruntundeie (bei Neidhart von Reuenthal), deilidurei, falediranurei, lidundei, faladaritturei (bei Heinrich von Stretlingen), lodircundei (in den Carmina burana), eja eja (im Kirchenlied, z. B. in den Kindelwiegeliedern), fa la (in den romanischen Volksliedern des 15. Jahrhunderts), den noch heute im Volks- und Studentenlied fortlebenden sinnlosen Vokalisen und Interjektionen tralala jupeidi jupeida u. dgl. Auch das zur reinen Vokalise herabgesunkene ‚Kyrie eleys‘ und Halleluja des mittelalterlichen geistlichen Volksliedes ist in diesem Zusammenhang anzuführen, insoferne die ursprüngliche Bedeutung dieser Worte größtenteils vom Volke nicht mehr verstanden wurde und dieses in ihnen nichts anderes mehr als sinnlose Interjektionen von der Art des ‚eja‘ oder des vorhin erwähnten eja popeia, heidi pupeidi der Wiegenlieder sah. Auch die zahllosen Interjektionen, sinnlosen Worte und Silben, von denen die Lieder in ‚Des Knaben Wunderhorn‘, die eingestreuten kleinen Verschen und Reimsprüchlein der Grimmschen Märchen u. dgl. wimmeln, gehören hieher, ebenso wie auch wenigstens zum Teil noch jene refrainartigen Wiederholungen bei den Minnesingern, bei denen sinnvolle Worte — wie z. B. in Walthers ‚Elegie‘: ‚iemer mêr ouwê‘ — mehr um ihres Klanges als Sinnes willen in rein spielerischer Weise wiederholt werden: die bloße reinmusikalische Klangwiederholung um ihrer selbst willen, nicht der Sinn der Worte ist der Urgrund, auf und aus dem dieses Formprinzip hervorwächst.

Daß in allen diesen eben angeführten Fällen — vor allem in den erstangeführten Beispielen aus der Kunstdichtung der mittelhochdeutschen Lyriker und dem Volkslied — die Wiederholung sekundär auch noch die Funktion hatte, sobald der Text zu Ende war, noch als Träger für die ausklingende Melodie, Coda u. dgl. zu dienen (wie sangbar diese Silben sind, lehrt ein Blick auf ihre lautliche Bildung: meist a, u

und ei sowie die — tönenden! — Liquida r, l, n, nur wenige Verschlußlaute — t, d —!), darf nicht vergessen werden, kommt hier für den Zweck unserer Untersuchung aber nur nebensächlich in Betracht. Denn hier interessiert uns zunächst nur ihre primäre, rein psychologische Mission, und diese ist offenkundig und ganz eindeutig nur die gleiche, wie wir sie in den vorstehenden Betrachtungen bei den Wiederholungen in der Musik wie in der Sprache auch sonst überall angetroffen haben, nämlich die: so wie der infolge heftiger Erregung, Überraschung, Ungeduld u. dgl. aus dem seelischen Gleichgewicht geratene ‚Fassungslose' stottert, d. h. also: einen und denselben Laut wiederholt und so vermöge dieser Wiederholung Zeit gewinnt, durch diese ausgleichenden Reflexbewegungen (ähnlich wie ein Ausgleitender durch die bekannten Ruderbewegungen der Extremitäten) wieder das verlorene Gleichgewicht herzustellen, genau so bietet auch dem Gesang oder Dichtung improvisierenden Natur- und Kulturmenschen (und man erinnere sich nur, welche ungeheure Bedeutung diesem Moment der Improvisation bei der Entstehung von Dichtung und Musik zu allen Zeiten und bei allen Völkern, der Kulturgeschichte wie bei den primitiven und archaischen, zukommt!) die Wiederholung von Lauten, Silben, Worten, Sätzen, ganzen Abschnitten usw. die Gelegenheit und das Mittel, in dem Augenblicke, wo das noch langsame, ungeschulte und schwerfällige Denken ‚den Faden verliert', ‚nicht weiter weiß', die so entstandene Lücke auszufüllen und Zeit zu gewinnen, bis das inzwischen weiter arbeitende Denken einen neuen Gedanken findet und der abgerissene Faden wieder neu angeknüpft, bezw. fortgesponnen werden kann. Dieses psychische Trägheitsmoment, das — wie wir eingangs dieser Betrachtungen zu beobachten Gelegenheit hatten — unter anderem in der Musik der primitiven und Halbkulturvölker als endlose Wiederholung derselben Töne, bezw. Phrasen (Litaneiprinzip der alten Kulturvölker!) sich bemerkbar macht, diese vor allem beim Kind, beim primitiven, archaischen und Halbkulturmenschen so übermächtig zutage tretende Denklangsamkeit, die dann — ähnlich wie auf dem Gebiete der musikalischen Entwicklung aus ihr als Symptom des unsicheren, langsamen und mühsam schwerfälligen Vorwärts-

tastens von einer Tonstufe zur andern das schluchzende, heulende, von einer enharmonischen Tonnuance zur andern vorwärtskriechende primitive Portamento herauswächst — in analoger Weise beim schwerfällig mühsamen sich-vorwärts-Ringen von einem gedanklichen Element zu einem andern, neuen, die eben besprochenen Interjektionen und Vokalisen sozusagen als Stütze, um sich daran anzuklammern und emporzuräckeln, einschiebt, — diese selbe ursprünglich primitive und archaische Denklangsamkeit und Schwerfälligkeit lebt aber, wenn freilich auch überaus abgeschwächt und verfeinert, auch heute noch mit gewissen letzten Rudimenten in unserem heutigen Kulturleben fort, so in den Phrasen, Lieblings- und Flickwörtern wie ‚ich meine', ‚nicht wahr?', ‚natürlich', ‚also', ‚sozusagen', ‚usw.', ‚zum Beispiel' u. dgl., die ein jeder von uns, der eine mehr, der andere weniger, in der Rede einzuflechten pflegt, ebenso wie ja bekanntlich auch manche Redner Räuspern oder Husten in solchen Augenblicken einschieben, wo ihnen der Gedankenfaden einen Augenblick zu reißen droht und sie einen neuen Gedanken anspinnen (man erinnere sich an die berühmten donnerähnlichen Hustenstöße, mit denen Bismarck in seinen Parlamentsreden solche kurze Pausen auszufüllen pflegte!). Daß auch das Stottern in ähnlicher Funktion auftreten kann, wurde schon des öfteren im Vorstehenden betont.

Fassen wir also die Ergebnisse unserer vorstehenden Betrachtungen zusammen, so lassen sie sich etwa dahin formulieren: daß das Konstruktionsprinzip der Wiederholung in Dichtung, Sprache und Musik der Ausdruck eines der menschlichen Psyche immanenten psychischen Trägheitsmomentes ist, das onto- wie phylogenetisch in sämtlichen Entwicklungsepochen sich deutlich bemerkbar macht, in den frühesten und niedersten aber eine derart überwältigende Wucht und ungeheure Bedeutung hat, daß dieser gegenüber sämtliche Erscheinungsformen des Wiederholungsmomentes in Kunst und Denken der gegenwärtig lebenden europäischen Kulturvölker nur ganz spärliche, armselige Überreste und Rudimente dieses ehemals allmächtigen Formungsprinzips darstellen. Aber auch in dem Rahmen unseres gegenwärtigen Kulturlebens kommt auf den verschiedenen Gebieten der Kunst und des geistigen

Lebens diesem Moment eine verschiedene Bedeutung zu. Während es, wie wir eingangs dieser Betrachtungen wahrzunehmen Gelegenheit hatten, in der Musik heute noch (oder wenigstens bis an die Schwelle dieses Jahrhunderts) eines der wichtigsten Konstruktionsprinzipien der Musik ist, bezw. war — man erinnere sich an die oben zitierten Beispiele aus der Musik Schumanns, Wagners, Griegs u. dgl. (von der Musik der übrigen Romantiker, der Wiener Klassiker, der Vorklassiker usw. ganz zu schweigen!) —, ist die Verwendung des Wiederholungsprinzips in der Dichtkunst und Sprache auf die ganz verfeinerte und vergeistigtere Form der Klangwiederholung im Reim und Refrain zusammengeschrumpft, wogegen die Wiederholung ganzer Sätze, Phrasen, Worte u. dgl. ein spezifisches Merkmal archaischer oder bewußt archaisierender Dichtung (vgl. die Alliteration in Wagners ‚Nibelungen'!) geworden ist. Rein morphologisch und entwicklungsgeschichtlich betrachtet, steht also die Musik (namentlich die Volksmusik) der Gegenwart mit ihrer Wiederholung ganzer Phrasen — Rosalienfigur, Sequenz — oder ganzer Strophen — strophische Liedform — auf derselben Stufe, auf der die Dichtung (vgl. das Litaneienprinzip, die altorientalischen ‚Weisen', die altgriechischen Nomen, die althebräischen Parallelkonstruktionen in der Bibel: den Psalmen, Propheten usw., die altindischen Argumentationsreihen der Upanishads, buddhistischen heiligen Schriften) schon vor Jahrtausenden, bezw. vielen Jahrhunderten stand und über die sie schon längst hinausgekommen ist. Gegenüber dem Denken in Sprache und Dichtung, wo solche Wiederholungen vom Menschen der Gegenwart als unerträglich schwerfällig, ermüdend langsam und schleppend langweilig empfunden werden, weil das Denken des modernen Menschen unvergleichlich rascher vorwärts eilt und, mit lebhaften Sprüngen vorausgreifend, ganze Sätze macht, wogegen das archaische Denken noch mühsam Schritt für Schritt sich vorwärts tastet, — gegenüber diesem Denken in Sprache und Dichtung also ist das Denken in der Musik noch auf jenen frühen, archaischen Stufen zurückgeblieben, wo die Parallel- und Wiederholungskonstruktion das Um und Auf der menschlichen Denktätigkeit ausmachte. Gegenüber der Höhe der Entwicklung, auf der das geistige Vermögen der Menschheit

der Gegenwart auf den übrigen Gebieten des kulturellen Lebens steht, repräsentiert also das Denken in der Musik eine rückständige, archaische Phase: im Denken und Vorstellen in Tönen ist die Psyche des gegenwärtigen Kulturmenschen auf einer Stufe zurückgeblieben, die etwa der Denktätigkeit und dem geistigen Niveau eines Menschen der vorhin erwähnten archaischen, primitiven und Halbkulturvölker-Entwicklungsstufe entspricht. Es wäre Aufgabe der jungen Wissenschaft der Entwicklungspsychologie, die Erklärung dieses so auffallenden Zurückbleibens des menschlichen Denkvermögens auf dem Gebiete der Töne zu finden und zu ergründen, ob der Grund dieser Rückständigkeit vielleicht in der Tatsache zu suchen sein mag, daß das Vorstellen und Denken in Tönen (neben dem mathematischen Denken) wohl das abstrakteste ist, das keinerlei Stütze in Vorbildern der Außenwelt findet, sondern ganz auf sich selbst angewiesen ist und alles aus sich allein hervorbringen muß, wogegen auf sämtlichen übrigen Gebieten des geistigen und kulturellen Lebens — Malerei, Plastik, Dichtung, Sprache, Wissenschaften — das Denken und Vorstellen sozusagen von Klischees nach Vorlagen in der umgebenden Außenwelt ausgeht. Jedenfalls ist die eine Tatsache unleugbar: daß die gesamte Entwicklungsgeschichte der Musik das gleiche Phänomen der Rückständigkeit gegenüber den übrigen Künsten zeigt: jede Erscheinung, die als Symptom einer Entwicklungsstufe und als Ausdruck eines Zeitgeistes irgendeiner kulturhistorischen Epoche auf den übrigen Gebieten des geistigen Lebens der Menschheit zutage tritt, findet das ihr entsprechende Parallelphänomen auf musikalischem Gebiete viel später, zu einer Zeit, wo auf den anderen Gebieten die Menschheit diese Phase schon längst überwunden hat und auf einer anderen Stufe steht. Die gesamte Musikgeschichte ist eine einzige Illustration zu dieser Tatsache, verglichen mit der übrigen Kulturgeschichte. So ist also das musikalische Denken und Vorstellen, und mit ihm der Musiker selbst, sozusagen ein erratischer Block aus der Vorzeit im intellektuellen Leben der Gegenwart: die Formen, in denen er denkt, die Logik, nach der er seine Schlüsse in Tönen zieht, sind die längst dahingesunkener Generationen früherer Jahrhunderte und Epochen.

Und es ist daher gewiß kein Zufall, wenn in der Musik der jüngsten Gegenwart, seit Beginn dieses Jahrhunderts, sich ein zunehmendes Perhorreszieren aller und jeder Form von Wiederholung, Sequenzierung sowie Parallelkonstruktion überhaupt bemerkbar macht: es zeigt sich hier eine Flucht vor jener musikalischen Logik und Art des musikalischen Denkens, die in der Konstruktionstechnik des 17. bis 19. Jahrhunderts ihren Höhepunkt erreichte und in der Musik der Vorklassiker, Wiener Klassiker sowie auch noch der Romantiker verkörpert war, — eine Flucht vor aller Wiederholungs- und Parallelkonstruktion, in der man wohl die ersten, wenn auch noch ganz dunklen und verworrenen Ansätze zu einer neuen musikalischen Logik und Denktechnik erkennen darf, die zu dem Niveau der auf den übrigen Gebieten unseres intellektuellen Lebens bereits längst errungenen und herrschenden Denktechnik sich zu erheben bestrebt ist.

10. 3. 25.

Akademie der Wissenschaften in Wien
Philosophisch-historische Klasse
Sitzungsberichte, 201. Band, 3. Abhandlung

Vergleichende Kunst- und Musikwissenschaft

Von

Robert Lach

korresp. Mitgliede der Akademie der Wissenschaften in Wien

Vorgelegt in der Sitzung am 9. Jänner 1924

1925
Hölder-Pichler-Tempsky A.-G.
Wien und Leipzig
Kommissions-Verleger der Akademie der Wissenschaften in Wien

Druck von Adolf Holzhausen in Wien.

Die Entwicklung aller und jeder kunstwissenschaftlichen Forschung — ohne Unterschied des Wesens der jeweilig untersuchten Kunst, ob nun bildende Kunst oder Dichtung oder Musik — zeigt übereinstimmend drei überaus charakteristische Phasen, die überall und jederzeit wiederkehren, wo und wann immer kunstwissenschaftliche Forschungen betrieben werden, und zwar läßt sich die Reihenfolge und der Charakter dieser drei Phasen dahin formulieren, daß zuerst jederzeit das Tatsachenmaterial, also die erhaltenen Denkmäler, Kunstwerke, Künstlererscheinungen usw., nach deren formalen Qualitäten und historischem Zusammenhange, bezw. biographischen und kulturhistorischen Daten zusammengestellt, gruppiert und in das System des Kunstganzen sowie der historischen Epochen, kulturgeschichtlichen Perioden u. dgl. eingeordnet wird, daß dann, nachdem in jahrzehnte- oder generationenlanger Arbeit vieler einzelner und ganzer Generationen von Kunstgelehrten das gesamte Tatsachenmaterial von diesem zunächst noch reinhistorischen und analytisch-deskriptiven Standpunkte aus gesichtet und geordnet vorliegt, die Betrachtung sich zu einem höheren Standpunkt aufschwingt: zu der höheren Warte einer generellen Übersicht, zu dem Versuch, innerhalb des Rahmens einer einzelnen Kunst sämtliche im Verlaufe ihrer Entwicklung aufgetretenen, bisher nur vereinzelt und verstreut untersuchten historischen Erscheinungsformen derselben von dem allgemeinen Standpunkt eines bestimmten sozusagen biologischen Prozesses, eines planmäßigen, konsequenten sich-Entfaltens und Entwickelns, eines organischen Wachstums dieser Kunst als eines einheitlichen Organismus, als eines sozusagen überzeitlichen und überpersönlichen, abstrakten und geistigen Individuums (ähnlich den ‚juristischen Personen‘ der politischen und sozialen Institutionen) zu erfassen, bis schließlich, im letzten Stadium der Entwicklung, auch diese Beobachtungsweise einer neuen das Feld räumt, die sich bemüht, die ein-

zelnen Künste in ihrem tiefsten Wesen und ihren gegenseitigen tiefinnerlichen Beziehungen zueinander selbst zu begreifen, in ihren scheinbar so heterogenen Erscheinungs- und Ausdrucksformen das Gemeinsame und Übereinstimmende, das Typische und Gesetzmäßige, den je nach dem Material und der Darstellungsform der verschiedenen einzelnen Künste phänomenal modifizierten Ausdruck eines in allen diesen Künsten sich äußernden und ihnen gemeinsam zugrunde liegenden Urprinzips zu erkennen und so die ganze Vielheit der Erscheinungs- und Ausdrucksformen der verschiedenen Künste als die bloßen phänomenalen Modifikationen oder Allotropien eines der Gesamtmenschheit tief innerlich immanenten Lebensprinzips zu erweisen, das in entsprechend veränderten Formen auch in den gesamten übrigen Lebensäußerungen der Menschheit auf den übrigen Kulturgebieten: Religion, Philosophie, Wissenschaft, Moral, Politik, in dem sozialen und wirtschaftlichen Leben usw. zum Ausdruck gelangt, woraus sich dann die letzte und höchste Aufgabe aller vergleichenden, allgemein kunstwissenschaftlichen Forschung ergibt: der Nachweis des Herauswachsens aller dieser Erscheinungs- und Ausdrucksformen der Künste aus der gemeinsamen Urwurzel mit diesen übrigen Kulturgebieten, der im letzten Grunde hinter den verschiedenen Erscheinungsformen liegenden Identität jener mit diesen und ihrer gemeinsamen Bedingtheit aus den je nach Zeitalter, Kulturepochen, Klima, Rasse, kurz: historischen, geographischen, anthropologischen und ethnographischen Voraussetzungen ganz verschiedenen biologischen Verhältnissen und Lebensfunktionen des General-Individuums ‚Menschheit' überhaupt. Mit anderen Worten: an die erste Periode aller Kunstforschung, in der die analytisch-deskriptive und historische Betrachtung, die Kunst*geschichte*, das Um und Auf aller kunstwissenschaftlichen Betrachtung bildet, schließt sich als zweite Phase die der vergleichenden, d. i. systematischen Kunstforschung, die, als Entwicklungsgeschichte der einzelnen Kunst, deren Entstehen und Werden — onto- wie phylogenetisch: in den künstlerischen Schaffensversuchen und ersten diesbezüglichen Regungen des Kindes ebenso wie im Gesamtverlaufe der historischen und prähistorischen Erscheinungsformen in der Kunstgeschichte der gesamten Menschheit

überhaupt — auf universalhistorischer und psychologischer Grundlage zu ergründen und zu begreifen sucht, während die letzte Phase durch die a l l g e m e i n e Kunstwissenschaft und Kunstphilosophie verkörpert wird, deren Aufgabe die Klarstellung und Bloßlegung der allen den in den verschiedenen einzelnen Künsten unter den scheinbar verschiedenartigsten Erscheinungsformen zutage tretenden historischen Ausdrucksformen zugrunde liegenden gemeinsamen Urwurzeln und ihrer Identität mit analogen Äußerungen der Menschheitspsyche auf den übrigen Kulturgebieten, sowie die Zurückführung aller dieser Phänomene auf ein letztes psychisches Urprinzip ist. Es liegt auf der Hand, daß ein so ungeheures Arbeitsfeld und eine so grenzenlos weitausschauende Problemstellung, deren letzte Grenzen selbst auch dann noch lange nicht erreicht sind, wenn bildende Kunst, Dichtung, Musik usw., kurz alle Künste, mit allen ihren historischen und technischen Erscheinungsdetails nur als Allotropien, sozusagen als gegenseitige Reversseiten nachgewiesen sind (etwa wie der Mathematiker verschiedene, scheinbar noch so heterogene algebraische Größen durch Heraushebung, Wegfall, Veränderung der Vorzeichen u. dgl. gewisser Bestandteile auf eine einzige, ihnen allen in gleicher Weise zugrundeliegende Formel zurückführt und sie als mit dieser identisch, bezw. als durch sie verkörpert, als ihre bloßen äußerlich-sinnlichen, begrifflich faßbaren Erscheinungsformen klarlegt), nicht durch einseitig fachliche, bloß kunstwissenschaftliche oder gar nur bloß kunst h i s t o r i s c h e Stellungnahme bewältigt werden kann: vielmehr wird es nur im intensivsten Zusammenarbeiten mit den verschiedenen Grenz- und Nachbarwissenschaften möglich sein, hoffen zu können, wenigstens den einen oder andern der Fäden aus dem Knäuel von Problemen, der in dem Arbeitskorbe der vergleichenden Kunstwissenschaft liegt, herausgreifen und aufrollen zu dürfen. Und so sind es denn auch von den Nachbarwissenschaften vor allem die Psychologie (Kinder- wie Völkerpsychologie), Anthropologie, Physiologie, Ethnologie, Ethnographie, Anthropogeographie, Kulturgeschichte, vergleichende Sagenforschung, Religionsgeschichte, Mythologie u. dgl., die zu den eigentlichen Fachdisziplinen der Kunstwissenschaft (Kunstgeschichte, Musik-, Literaturwissenschaft, Kunstpsychologie und Ästhetik)

ergänzend hinzutreten müssen, um diese in den Stand zu setzen, ihre Probleme mit Aussicht auf Erfolg in Angriff nehmen zu können. Vor allem andern aber werden es naturgemäß die einzelnen kunstwissenschaftlichen Fachdisziplinen selbst sein, die zueinander in das innigste Verhältnis und den regsten Gedankenaustausch über die einzelnen Probleme und Details ihres engeren Fachgebietes werden treten müssen, wenn sie sich durch die Belehrung seitens der Schwesterdisziplin und durch Konstatierung der analogischen Übereinstimmung der einzelnen einander in den verschiedenen Schwesterkünsten korrespondierenden Details über die denselben im letzten Grunde hinter der Verschiedenheit der Formen zugrunde liegende gemeinsame und identische Wurzel, das gemeinsame Urprinzip, dessen phänomenale Modifikationen gerade diese Erscheinungsformen in den einzelnen Künsten eben sind, klar und gewiß werden wollen.

Es ist nun recht bezeichnend, daß in der Reihe der einzelnen Fachdisziplinen der vergleichenden Kunstwissenschaft (im weiteren Sinne, die Vergleichung aller Künste, nicht bloß der bildenden, inbegreifend) es vor allem zwei Wissenschaften sind, die zueinander in einem besonders innigen Verhältnis stehen und besonders eng aufeinander angewiesen sind: nämlich die Kunstgeschichte und die Musikwissenschaft. Der Grund hiefür ist begreiflicherweise in den engen Verwandtschaftsbeziehungen zu suchen, die zwischen den beiden ihnen als Substrat ihrer Forschung zugrundeliegenden Kunstgebieten bestehen. Diese enge innere Verwandtschaft ist denn auch von jeher gefühlt und erkannt, ja hinsichtlich einiger besonders auffallender Erfahrungstatsachen von Übereinstimmung und Analogie auch mehr oder weniger deutlich bewußt ausgesprochen worden, so z. B. in dem bekannten Worte von der Architektur als ‚gefrorener Musik‘ (wie man denn auch ebensogut die Musik als fließende, fluktuierende Architektonik bezeichnen könnte), oder wenn wir von Ton*malerei*, von melodischen *Dessins*, von musikalischen *Ornamenten*, von Instrumental*kolorit*, melodischer *Linien*führung, von Klang*farben*, von dunklen oder hellen *Tönen* u. dgl. sprechen. Es drängt sich hier nun vor allem anderen als erste Frage *die* auf: ob und inwieweit wir auch in der wissenschaft-

lichen Betrachtungsweise berechtigt sind, uns dieser vom gewöhnlichen Sprachgebrauch geschaffenen und gelieferten Bezeichnungen zu bedienen, ob diese also — mit anderen Worten — mehr als bloße vage, subjektiv-gefühlsmäßig empfundene Analogien und poetisierende Vergleiche sind, oder ob ihnen bestimmte, positive, objektiv nachweisbare und wissenschaftlich greifbare Tatsachen zugrunde liegen, deren Übereinstimmung auf den Gebieten der beiden sonst doch so verschiedenen Künste im letzten Grunde auf ihre metaphysische Identität in einem sie beide nur als allotrope Heteromorphien gemeinsam umfassenden Prinzip zurückzuführen wäre. Hier drängt sich nun auch sofort als entscheidende Vorfrage und Conditio sine qua non für die Inangriffnahme dieses Problems die Frage auf, ob es überhaupt möglich ist, die für die Phänomenologie des einen Kunstgebietes geltenden Gesichtspunkte ohne weiteres — natürlich mutatis mutandis — auch auf das andere zu übertragen, oder ob schon von vornherein ein derartiger Versuch zum Scheitern verurteilt ist. Denn offenbar wäre, falls bei einer solchen versuchten Übertragung des sozusagen systematischen Gradnetzes des Erscheinungsbereiches des einen Kunstgebietes auf das des anderen das Tatsachenmaterial und die Phänomenologie des letzteren von vornherein sich gegen jede solche Einordnung in das systematische Gradnetz des ersteren Kunstgebietes unnachgiebig sträuben und eine solche aus inneren Gründen der Rücksicht auf das tiefste und innerste Wesen der von ihr repräsentierten Tatsachen verweigern sollte, darin ein Zeichen dafür zu erkennen, daß, selbst wenn die oben angeführten Analogien wirklich zu Recht bestehen, also auf gewissen übereinstimmenden Tatsachen begründet sein sollten, dennoch diese Übereinstimmung nur eine gelegentliche, vereinzelte, zufällige sei und weitaus von der Masse des divergierenden Materials überwogen werde, mithin von einer in dem tiefinnerlichsten Wesen beider Künste fundierten Identität oder Homogenität keine Rede sein könne. Versucht man also von diesem Standpunkte aus Strzygowskis bekannte systematische Gruppierung der für die kunstwissenschaftliche Untersuchung in Betracht kommenden Gesichtspunkte nach fünf Kategorien, nämlich: 1. Material und Technik, 2. Gegenstand, 3. Gestalt, 4. Form, 5. Inhalt, auch auf das

Gebiet des der musikwissenschaftlichen Forschung als Substrat dienenden Tatsachenmaterials, also das der Musik und Musikgeschichte, zu übertragen, so zeigt sich, daß die Kategorien 1, 4 und 5 hier genau so wie dort von gleicher Bedeutung sind: der Kategorie Material und Technik korrespondiert hier die Gruppe der materialtechnischen Probleme: das Phonationsproblem (umfassend die physiologischen Bedingungen der Laut- und Tonerzeugung, Intonation, Akzentuierung und Dynamik, Artikulation, Unterschied von Sprache und Gesang hinsichtlich der Technik ihrer Lauterzeugung, Analogien zwischen der Phonation des Menschen und des Tieres — Vogelgesang! —, des Kindes und des Naturmenschen usw.) und das instrumentaltechnische Problem (Technik der Tonerzeugung der einzelnen Musikinstrumente, Abhängigkeit des Tones und seiner Qualitäten von Natur und Bau der Instrumente, Beeinflussung der Musikentwicklung durch die Abhängigkeit von der Instrumentaltechnik — z. B. Entstehung der Diminution des 15. und 16. Jahrhunderts aus der Technik und dem Charakter der Klavier- und Lauteninstrumente u. dgl. —), wozu in rein deskriptiver Hinsicht noch die gesamten in das Gebiet der Instrumentenkunde (ethnographisch und mechanisch-technisch) wie der Instrumentationslehre fallenden Tatsachen hinzukommen: Tonumfang, Klangcharakter, Bau und Technik der Instrumente, ihre Wirkung, ihre Verwendungsweise u. dgl.; der Kategorie 4 entspricht die ungeheuer mannigfaltige und umfangreiche Gruppe aller der so mannigfach verschiedenartigen spezifisch-musikalischen Formprobleme, als da sind: Melodik, Phrasierung, Rhythmik, Kontrapunkt, Harmonik, musikalische Architektonik und Formenlehre, Partiturtechnik usw. — der eigentliche Grund- und Hauptstock aller musikalischen Probleme! —; der Kategorie 5 endlich das ausschließlich der Musikästhetik und -psychologie vorbehaltene Problem des musikalischen Inhaltes, also des in den Formen des musikalischen Kunstwerkes oder im einfachen musikalischen Phänomen zum Ausdruck gelangenden Gefühlsinhaltes, seelischen Erlebens, sittlichen Überwindens, Besser-, Reiferwerdens u. dgl. Es liegt dagegen in der Natur der Musik, daß für sie die in der bildenden Kunst, so vor allem in der Malerei und Plastik, eine so gewaltige

Rolle spielenden Kategorien 2 und 3 fast gar nicht oder doch nur in verschwindend geringem Ausmaße in Betracht kommen: das Gegenstandsproblem höchstens für jene gegenüber der ungeheuren Bereichsfülle der reinen, absoluten Musik ja doch nur relativ vereinzelten und spärlichen Ansätze der Musik zur Zeichnung eines bestimmten Gegenstandes, d. i. der Darstellung von Begebenheiten des äußeren Lebens, bezw. Nachahmung derselben, wie dies also etwa beispielsweise in der sogenannten deskriptiven Musik, der Programmusik eines Berlioz u. a., in den Programmen Wagners zum Lohengrin-, Tannhäuservorspiel u. dgl. oder — um auf Beispiele aus der Musik früherer Jahrhunderte (15. bis 18.) zurückzugreifen — in den Motetten und Chansons Clement Jannequins, so z. B. ‚Le caquet des femmes‘, ‚le chant des oiseaux‘, ‚la bataille ou la defaite des Suisses à Marignan‘, ‚la chasse au cerf‘, ‚les cris de Paris‘, oder in den Formen der Caccia, der Fuga, in Johann Kuhnaus sechs ‚biblischen‘ Sonaten: ‚Kampf zwischen David und Goliath‘, ‚der von David mittels der Musik kurierte Saul‘, ‚Jakobs Tod und Begräbnis‘, ‚Jakobs Heirat‘ u. dgl. geschieht, das Gestaltsproblem in ähnlicher Weise für jene ebenfalls gegenüber der ungeheuren Fülle von Gebilden der absoluten, reinen Musik geradeso wie die Programmusik, ja noch mehr als diese vereinzelten und seltenen Fälle, wo der Außenwelt entnommene musikalische ‚Gestalten‘, d. i. akustische Phänomene und Motive, das Vorbild für die Darstellung und Nachahmung durch die Musik werden, also z. B. der Beobachtung des Naturlebens entlehnte Eindrücke von akustischen Phänomenen wie: das Wogen der Meeresbrandung, der Wellen eines Sees, das Murmeln des Bächleins, das Rauschen oder Brausen eines Wasserfalles, das einförmige Geräusch herabfallender Wassertropfen, die durch das Schwirren, Summen, Brummen u. dgl. von Insekten — Mücken, Fliegen, Bienen, Hummeln usw. — verursachten Geräusche, die verschiedenen Tier-, vor allem Vogelstimmen u. dgl.; die seit dem 13. Jahrhundert in der Musik als so überaus beliebt nachzuweisende Nachahmung des Kuckucksrufes (so schon in dem dem 13. Jahrhundert angehörenden Kanon — Rota genannt — zu sechs Stimmen ‚Sumer is icumen in‘ des Mönchs John Fornsete der Abtei Reading), des Nachtigallen- und Wachtelschlags (so

z. B. des Nachtigallenschlags im trillo und gruppo Caccinis, der ribattuta bei Dario Castello), verschiedener Vogelstimmen in Haydns, Beethovens (Pastoralsymphonie, Sonaten op. 106 und 110 mit Finken-, bezw. Nachtigallenschlag!) und der Romantiker Werken (Löwe, Weber — Waldkauz in der Wolfsschluchtszene des ‚Freischütz' —, Schumann — ‚Vogel als Prophet' in den ‚Waldszenen' —, Wagner — ‚Waldweben' im ‚Siegfried') u. dgl., sowie wohl auch die in früheren Jahrhunderten (speziell 17. und 18.) so überaus beliebte Echomanier wäre in diesem Zusammenhange zu nennen. So zeigt uns denn schon dieser vorläufige Überblick, daß sich für die Beantwortung der oben aufgeworfenen Vorfrage keinerlei Indizien gegen die Übertragung des aus der Betrachtung des kunsthistorischen Tatsachenmaterials gewonnenen systematischen Gradnetzes auf das der musikwissenschaftlichen Forschung ergeben. So können wir es denn wagen, wenigstens in den oberflächlichsten und flüchtigsten Umrissen die Hauptgruppen der musikalischen Formenelemente und Konstruktionsprinzipien in ihrem Verhältnisse zu den analogen der bildenden Kunst zu überblicken und die gegenseitigen Beziehungen der ersteren zu den letzteren wenigstens kursorisch ins Auge zu fassen.

Wir haben vorhin bei der Erwähnung des materialtechnischen Problems gesehen, wie dem Moment der Farbe, bezw. des Materials der Malerei (bezw. bildenden Kunst) das tonale Moment in der Musik entspricht. Diese Korrespondenz von Farbe und Ton gelangt nun in psychologischer Hinsicht in ungemein interessanter Weise zum Ausdruck in dem bekannten Phänomen des Farbenhörens: der audition colorée, demzufolge bekanntlich bei den mit dieser Veranlagung behafteten Individuen die Vorstellung oder die unmittelbare Empfindung eines bestimmten Tones die assoziative Vorstellung einer ganz bestimmten, nur diesem Tone allein korrespondierenden Farbe auslöst und umgekehrt. Es ist nun allerdings infolge des in der überwältigenden Mehrzahl der beobachteten Fälle nachzuweisenden gänzlichen Mangels an Übereinstimmung und Einheitlichkeit dieses Vorgangs — der eine Beobachter empfindet z. B. als rot einen Ton, von dem der andere Beobachter den Eindruck der grünen oder blauen Farbe hat — wohl als ausgeschlossen zu betrachten, daß dieser

subjektiv so verschiedenen Deutung der Töne in Farben oder umgekehrt eine metaphysische Identität von Farben- und Tonschwingungen, deren symptomatischer Ausdruck dann eben das kolorierte Hören wäre, zugrunde liege; vielmehr muß — abgesehen von der Erklärung dieser Phänomene durch die Assoziationstheorie, die namentlich in der parallel mit der Erscheinung der Vorstellungsverknüpfung von Farben mit Tönen auftretenden Verknüpfung von Farbenvorstellungen mit dem Klange der Sprachvokale in einer großen Anzahl von Fällen als wirksam nachweisbar ist — zur Erklärung dieser Erscheinungen wohl eine psychophysiologische Theorie: die Annahme eines Konnexes der optischen und akustischen Nervenbahnen herangezogen werden, also etwa in dem Sinne, daß Reize, die ursprünglich und normal nur Reaktionen der akustischen Nervenbahnen, also Gehörseindrücke, auszulösen imstande sind, ausnahmsweise bei gewissen Personen (eben den mit Farbenhören begabten Individuen) oder unter gewissen Bedingungen auch auf die optischen Nervenbahnen übergeleitet werden können und so reflektorische Erregungszustände auch dieser, somit optische Eindrücke, zu erzeugen imstande sein mögen (so daß hier also ein Überspringen, gleichsam eine Transposition akustischer Reize von den Nervenbahnen des Gehörsinns auf eventuell angrenzende oder benachbarte Nervenbahnen des Gesichtssinns, mithin ein Spezialfall des Weberschen Gesetzes der spezifischen Sinnesenergie, vorläge). Auch die eventuelle Möglichkeit eines Eintretens von Sinnesvikariat dürfte vielleicht nicht a limine auszuschließen sein. Aber sei die Erklärung dieser Phänomene nun wie immer: schon die bloße Tatsache der unzertrennlich engen Verknüpfung von Farben- mit Tonempfindungen, bezw. -vorstellungen, sowie die weitere Tatsache der gemeinen Erfahrung, daß wir alle ohne Unterschied die tiefen Töne als dunkel und die hohen als licht oder hell empfinden (wenigstens wir Europäer und Menschen der Gegenwart; die Chinesen empfinden bekanntlich umgekehrt, insoferne sie die von uns als ‚hohe' Töne bezeichneten ‚tief' nennen und umgekehrt, und es scheint, daß wir auch für die Griechen des Altertums wenigstens zum Teil ein ähnliches Empfinden anzunehmen haben dürften), schon diese bloße Tatsache beweist also wenigstens das Eine

unwiderleglich, daß Farbe und Ton als Material von Malerei. bezw. Musik unzertrennliche Korrelate sind. Es kommt aber noch etwas Weiteres hinzu: sowie wir den einzelnen Ton als farbigen Punkt (sozusagen als farbigen ‚Spritzer', Fleck oder Klecks — je nachdem er staccato, z. B. pizzicato, oder gehalten, kurz oder lang, mit geringer oder starker dynamischer Intensität auftritt —) empfinden, so empfinden wir die Aneinanderreihung von mehreren Tönen, die Melodie, als Linie und dieser Begriff der ‚melodischen Linie' ist uns so in Fleisch und Blut übergegangen, daß wir es als ganz selbstverständlich hinnehmen, wenn wir von ‚melodischem Profil', von ‚melodischer Linienführung' u. dgl. sprechen hören und diese Art musikalisch-künstlerischer Darstellung als ‚musikalische Zeichnung' jener andern Art musikalischer Darstellung gegenübertreten sehen, bei der nicht die ‚Zeichnung', sondern das ‚Kolorit' das für den Künstler beim Schaffen in erster Linie und primär anreizende und für den Genießenden beim Anhören des Kunstwerkes das überwiegend eindrucksvollste Element ist, ebenso wie es auch für die ästhetisch-kritische Beurteilung des Werkes der entscheidende, ausschlaggebende Faktor ist: ich meine den Gegensatz von Instrumentalkolorit (also vor allem Orchestermusik) und Kammermusik, welch letztere bekanntlich — wenn der buntfarbige Glanz des Instrumentalkolorits des Orchesterklanges einer Symphonie, einer Oper u. dgl. der leuchtenden Farbenpracht und Sinnesglut eines Böcklin- oder Makartbildes zu vergleichen ist — den auf jeden rein sinnlichen Reiz des Kolorits verzichtenden, einzig und allein auf dem Reiz der Linienführung, der Zeichnung, beruhenden Wirkungen der graphischen Künste: Kupferstich, Holzschnitt, Radierung, Zeichnung u. dgl. gleichgesetzt wurde (so z. B. die Streichquartette Beethovens den Zeichnungen und Radierungen Rembrandts, wie denn überhaupt das Streichquartett — diese idealste Verkörperung des reinen einfachen vierstimmigen Satzes, ohne jede schmückende Zutat oder aufputzenden Zusatz, nicht einen Ton mehr als absolut notwendig! — von jeher mit Recht als das ureigentlichste musikalische Korrelat der Zeichnung oder Radierung empfunden und bezeichnet worden ist).

Es ist nun sehr bedeutungsvoll, daß alle jene Gesetze und

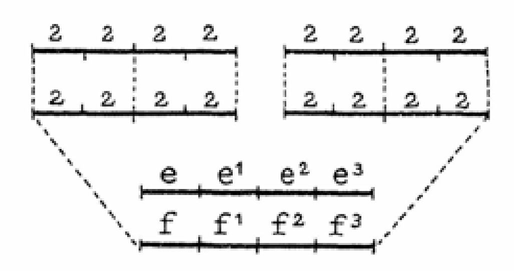
Prinzipien, die in der linearen Konstruktion als die unentbehrlichen Faktoren aller Formung und Gestaltung auftreten, genau so auch in der Musik die gleiche unermeßlich wichtige Rolle spielen, insoferne durch sie allein das Haupt- und Grundprinzip aller musikalischen Konstruktion: die Symmetrie und Parallelgliederung, fundiert wird. Die Urwurzel, die Keimzelle, aus der dieses musikalische Konstruktionsprinzip kat' exochen hervorwächst, ist die Wiederkehr derselben Einheit in gleichen Abständen, also der Rhythmus. Was in einer Landkarte das Gradnetz bedeutet, das ist im musikalischen Phänomen der Rhythmus. Und je nachdem die Maschen des Gradnetzes weiter oder enger entworfen werden, der konstante Abstand der einzelnen Gradteilstriche (der Projektionsmaßstab) also größer oder kleiner gewählt wird, werden bekanntlich auch die Größenverhältnisse in der Darstellungsfläche sich verschieben, die Darstellungsdetails größer oder kleiner erscheinen, so daß also zugleich mit der einmal gewählten Maßeinheit der Entfernung der einzelnen Teilstriche des Gradnetzes auch der Maßstab für die Vergrößerung oder Verkleinerung der Darstellungsobjekte gegeben ist, aus dem Projektionsmaßstab sohin mit tiefinnerer Notwendigkeit die Perspektive herauswächst. Genau dieselben Verhältnisse treten uns nun auch in der Musik entgegen: auch hier ist der Rhythmus, sowie er durch die unabänderlich gleiche Wiederkehr derselben rhythmischen Einheit in denselben gleichen Zeitabständen das Gradnetz für die Gliederung der musikalischen Darstellungsfläche liefert, zugleich auch der Projektionsmaßstab für die von dem jeweils als rhythmische Einheit gewählten Taktmaße abhängige (rhythmische) Vergrößerung (Augmentation) oder Verkleinerung (Diminution) der musikalisch-linearen Konstruktionsgebilde (Melos), so daß also diese rhythmische Augmentation und Diminution nichts anderes ist als die vollkommen getreue Übersetzung des Prinzips der Perspektive aus dem Darstellungsmedium der bildenden Kunst: Fläche und Material, in das Darstellungsmedium der Musik: Zeit und Ton. Und auch sämtliche übrigen mit den eben besprochenen Prinzipien in engstem Zusammenhange stehenden Verhältnisse und Details kehren in genau dem gleichen Zusammenhange in der Musik wieder: sowie in der bildenden

Kunst zwischen dem durch die Wiederkehr derselben Einheit in genau denselben Abständen, also durch die Prinzipien der Symmetrie und Parallelgliederung, verkörperten Momente der (unveränderten) Wiederholung einerseits und der Perspektive, der Projektion in vergrößertem oder verkleinertem Maßstabe, andererseits als vermittelndes Bindeglied das Moment der (zwar nicht gänzlich unveränderten, aber) ähnlichen Wiederholung: die Nachahmung, steht, genau so steht auch in der Musik zwischen dem Moment der (unveränderten) Wiederholung eines und desselben Motivs einerseits und der Augmentation sowie Diminution, also der Vergrößerung, bezw. Verkürzung, andererseits die Nachahmung, die einerseits, als Wiederholung (wenn auch auf verschiedenen Stufen, in verschiedenen Stimmen und Tonlagen), die Vermittlung zum Moment der Wiederholung bildet, sowie sie andererseits, als Wiederholung unter veränderten tonalen, rhythmischen usw. Verhältnissen, d. h. also als veränderte Wiederholung, die Vermittelung zum Veränderungsmoment, zum Variationsprinzip, zu Augmentation und Diminution, bildet. Alle diese eben erwähnten Prinzipien und Momente finden formalanalytisch wie genetisch-historisch in den im Verlaufe der Musikentwicklung aufgetretenen historischen Formen sowie auch noch in dem heute in Gebrauch stehenden Apparat von Ausdrucksmitteln und Formprinzipien unserer heutigen Musik ihren Ausdruck.

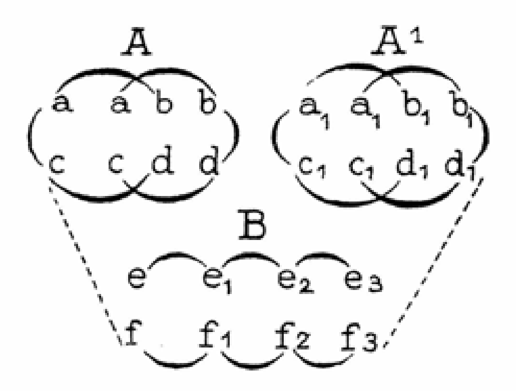
In diesem Zusammenhange — als Übergang vom Moment der unveränderten Wiederholung zu dem der veränderten Wiederholung, der Nachahmung usw. — ist auch vor allem eines der unschätzbarsten und bedeutungsvollsten Konstruktionsprinzipien der gesamten musikalischen Kompositionstechnik, ein Ausdrucksmittel von ungeheuerster Tragweite für alles musikalische Formen und Gestalten, anzuführen: die Sequenz oder Rosalie, d. i. also bekanntlich die Wiederholung eines und desselben Motivs mehrmals nacheinander, jedoch auf immer anderen (stufenweise steigenden oder fallenden) Tonhöhen. Indem dieses musikalische Konstruktionsprinzip in fortlaufender, ununterbrochener Kette aufsteigend oder absteigend die gleichen Glieder (die Wiederholung eines und desselben Motivs) aneinanderkoppelt, wird es so zum frappant

analogen musikalischen Korrelat des Ketten- oder Bandornamentes der bildenden Kunst, und es ist gewiß kein Zufall, daß dasselbe Volk, in dessen bildender Kunst das Mäanderornament eine so bedeutungsvolle Rolle spielt, auch in seiner Musik die — wenigstens dokumentarisch nachweisbare — früheste Formulierung der Sequenz gefunden hat: in der altgriechischen (und anschließend daran auch von den Byzantinern übernommenen und adoptierten) Gesangstechnik — ebenso übrigens in der Instrumentalübung, wie sie uns z. B. im Anonymus Bellermanns u. a. entgegentritt — spielen bekanntlich symmetrisch und parallel gegliederte, von Ton zu Ton auf- oder ab- oder auf- und absteigend wiederholte solfeggienartige Tonformeln oder Figuren — je nach der Zusammensetzung ihrer motivischen Elemente mit den verschiedensten Namen wie ploke, anaploke, kataploke, kompismos, teretismos, agoge, anaklasis, synthesis, analysis u. dgl. bezeichnet — eine große Rolle, Figuren, die wir alle als in die Musik übersetzte Band- oder Kettenornamente, als Tonmäander, d. h. also als Rosalien oder Sequenzen, ansprechen müssen. Und es ist wiederum auch gewiß kein Zufall, daß: wie am Anfang der Entwicklungsgeschichte der Ornamentik in der bildenden Kunst auf den tiefsten und frühesten Stufen die gleichmäßige Wiederholung und symmetrische Aneinanderreihung von Punkten, Strichen, Linien, Kreisen, geometrischen Figuren u. dgl. steht — also die Punkt-, Strich-, Linien-, Kreuz-, Zickzack-, Band-, Ketten-, Mäanderornamentik usw. —, so auch am Anfang der Entwicklung der musikalischen Konstruktion die gleichförmige rhythmische Wiederholung eines und desselben Motivs steht, wie uns dies die musikalischen Versuche der Tiere (Vogelgesang, z. B. Kuckucksruf, Schlag der Singdrossel, Goldammern, Meisen u. dgl.!), der Naturvölker und des Kindes in gleicher übereinstimmender Weise vor Augen führen. Bewußt formuliert und ausgesprochen worden ist meines Wissens zum ersten Male das Moment der musikalischen Symmetrie- und Parallelkonstruktion im 11. Jahrhundert im berühmten Cap. XV des Micrologus Guidos von Arezzo mit den klassischen Worten: „ac summopere caveatur talis neumarum distributio, ut cum neumae tum ejusdem soni repercussione tum duorum aut

plurium connexione fiant, semper tamen aut in numero vocum aut in ratione tonorum neumae alterutrum conferantur atque, nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia. . . . item, ut reciprocata neuma eadem via, qua venerat, ac per eadem vestigia recurrat. Item, ut qualem ambitum vel lineam una facit saliendo ab acutis, talem inclinatam altera e regione opponat respondendo a gravibus, sicut fit, cum in puteo nos cum imagine nostra contraspeculamur.‘ Dieses hier mit solcher Klarheit und Präzision formulierte primärästhetische Prinzip der Symmetrie- und Parallelkonstruktion gewinnt nun mit fortschreitender Entwicklung immer mehr Boden; seinen Höhepunkt erreicht es in der Musik des 18. Jahrhunderts, deren Schaffen durch die peinlichste Symmetrie und Ebenmäßigkeit ihrer Architektonik geradezu eindeutig gekennzeichnet ist. Wenn z. B. die Architektonik von Joh. Seb. Bachs Präludium XII aus dem II. Teil des ‚Wohltemperierten Klaviers‘ sich graphisch durch das Schema:



oder, anders ausgedrückt:



veranschaulichen läßt, wie ich dies an anderer Stelle (Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie, Leipzig, C. F. Kahnt, 1913, pag. 29) eingehender dargelegt habe und wobei durch die beigefügten Zahlen die Anzahl der Takte jedes Gliedes, durch die Wahl der korrespondierenden Buchstaben aber sowie die verbindenden Klammern, bezw. punktierten Linien die innere Verwandtschaft der einzelnen musikalischen Motive anzudeuten versucht worden ist, oder wenn in genau der gleichen Weise jede andere musikalische Schöpfung dieser Zeit (z. B. Haydns Klaviersonate I) auf ein streng regelmäßiges, geometrisch genau abgezirkeltes Schema zurückgeführt werden kann, in dem mit musterhafter Symmetrie und mathematischer Präzision über den korrespondierenden Stellen sogar auch die gleichen musikalischen Ornamente stehen (z. B. in dem vorstehenden Bachschen Beispiel über a a der Pralltriller, über b b die Appoggiatur, und genau so über den korrespondierenden Stellen a_1 a_1 und b_1 b_1 wiederkehren), so ist dies nur ein aufs Geratewohl herausgegriffenes Beispiel aus der Fülle tausender und hunderttausender Beispiele, die möglich wären; jedes Musikstück dieser Zeit zeigt eben diesen Typus. Der weitere Verlauf der Entwicklung ist dann der, daß die ursprünglich auf die engsten Verhältnisse ($2+2$, $4+4$ Takte) basierten rhythmischen Perioden mit ihrer Symmetrie der kleinsten Dimensionen allmählich immer mehr und mehr erweitert werden, immer mächtigeren und weiter sowie höher geschweiften Bogenwölbungen Platz machen, daher die Symmetrie der einander korrespondierenden Glieder immer schwerer zu überschauen ist, bis schließlich diese symmetrischen Bogenwölbungen und Parallelgliederungen ganz zerbrochen werden, das Prinzip der Symmetriegestaltung ganz über Bord geworfen und dem Prinzip der regulär geometrischen Symmetrie- und Parallelgliederung der älteren musikalischen Architektonik der absoluten, rein formalen Musik ein neues Prinzip: das der poetisierenden und psychologisierenden dramatischen wie auch der impressionistischen und expressionistischen Musik der neueren und neuesten Zeit gegenübergestellt wird, bei dem die Entfaltung des musikalischen Gebildes sich nicht nach einem immanenten geometrischen, regulären, auf rhythmischer Symmetrie und

Parallelgliederung beruhenden, rein in den Dienst formaler Konstruktion gestellten Schema, wie dies im Sinne und der Tendenz der älteren absoluten Musik gelegen war, vollzieht, sondern in jedem Momente einzig und allein nur dem Ausdrucke poetischer oder psychologischer Motive dient, somit unter bewußter und absichtlicher Ablehnung, ja sogar systematischer Bekämpfung jeder rein formalen, auf geometrisch-rhythmischer Symmetriegliederung beruhenden Kontinuität des Fadens der melodischen Entwicklung in eine Reihe einzelner, von der Laune und Stimmung des Augenblicks abhängiger und diktierter Bilder oder Flecke: Impressionen aufgelöst wird. Dieser Entwicklungsprozeß, der mit Beethovens letzter Schaffensperiode einsetzt (in seinen letzten Quartetten, Klaviersonaten und der 9. Symphonie tritt er schon sehr deutlich zutage!), von den Romantikern dann aufgenommen und — gegenüber den form- und gestaltlos schwankenden, nebelhaft verschwommenen und abstrusen Dämmer-Zerrbildern Berliozscher Erfindungs- und Darstellungsimpotenz — mit unvergleichlich prägnanter, plastischer Gestaltungskraft von Wagner in seinem Musikdrama dann in den Dienst einer großartigen, tiefsinnigen Psychologisierungstendenz gestellt wurde, hat in der Gegenwart, in der impressionistischen und expressionistischen Moderne, den Gipfelpunkt der Zersetzung und Auflösung in absolute Anarchie erreicht, — jene dem Psychologen und Kulturforscher wohlbekannte Entwicklungserscheinung, die immer in Epochen einer sterbenden Kultur und eines zugrunde gehenden Stiles als unzertrennliche, symptomatische Begleiterscheinung der wachsenden ethischen wie moralischen Zersetzung und Fäulnis aufzutreten pflegt.

Wenn in den vorstehenden Ausführungen zwei Momente, die in der bildenden Kunst eine besonders große Rolle spielen — ich meine das Problem der Masse und des Raumes — bisher noch nicht berührt worden sind, so hat dies seinen Grund darin, daß diese beiden Momente (namentlich das letztere!) — so selbstverständlich und als mit Naturnotwendigkeit existent sie sich auch dem Empfinden und der Selbstbeobachtung jedes musikalischen Menschen aufdrängen und als so selbstverständlich jeder, Komponist wie Zuhörer, die von ihnen gelieferten Darstellungsmittel an-, bezw. hinzunehmen gewohnt ist

— dennoch, wenn man sie in eine bestimmte objektive Formulierung und zu exaktem wissenschaftlichen Nachweis bringen will, zu den wissenschaftlich am schwersten greif- und anfaßbaren Problemen der musikpsychologischen und -ästhetischen Methodologie gehören. Was zunächst das Problem der Masse anbelangt, so zeigt uns die Vergleichung der Musik mit der bildenden Kunst, daß in beiden Gebieten mit ihren scheinbar so heterogenen Ausdrucksmitteln dennoch auffälligerweise unter den gleichen Bedingungen dasselbe gleiche Phänomen einzutreten pflegt, für das ich in der Musikwissenschaft den Terminus ‚Profilation' vorzuschlagen und einzuführen mir erlaubt habe: wo immer irgendein Darstellungsdetail als besonders wichtig, daher der Beachtung besonders würdig erachtet wird, dort verlangt das Empfinden des schaffenden Künstlers wie auch des das Kunstwerk genießenden Beschauers, bezw. Zuhörers, nach einer Hervorhebung, einer Profilierung, der betreffenden Stelle. Das geschieht in beiden Fällen durch Anhäufung von Material an der betreffenden Stelle: von Baumaterial in der Architektur, von Farbe in der Malerei, von Klangmaterial, d. i. also Tönen, in der Musik. Um ein typisches Beispiel zu bringen, auf das ich schon an anderer Stelle (Stud. z. Entw. d. ornam. Mel., pag. 9) hingewiesen habe: die Stelle, wo das Gebälk einer Decke mit der Säule, auf der die Decke ruht, zusammenstößt, ist von besonderer Wichtigkeit, denn sie ist ein Stütz- und Angelpunkt der architektonischen Gliederung; schon das rein praktische Interesse der Sicherheit und Tragfähigkeit erfordert daher, daß diese Stelle besonders stark und zuverlässig gefügt sei, um die auf ihr ruhende Last aushalten zu können. Es wird daher an dieser Stelle das Material stärker und massiver angebracht werden, und es wird so eine Materialanschoppung, ein Wulst entstehen, durch den dem Blicke des Kundigen von vornherein sich kundtut: hier ist ein architektonischer Stützpunkt. Es ist nun sehr bedeutungsvoll, daß auch in der Musik diese Angel- und Stützpunkte der musikalischen Gliederung — die ‚Distinctiones', wie der dafür im Verlaufe der Musikgeschichte gebräuchlich gewordene terminus technicus lautet — die Stellen sind, an denen am frühesten und ursprünglich ausschließlich dieser Vorgang der Profilierung oder Hervorhebung

eingesetzt hat. Fragen wir nun, worin in der Musik oder überhaupt auf dem Gebiete der akustischen Phänomene diese Hervorhebung bestehen soll, so zeigt uns schon die Beobachtung der einfachsten, affektgetränkten Rede oder bedeutungsvoll gesprochenen, ‚betonten' Worte, daß 1. die Tonhöhe der betreffenden Silben oder Worte gesteigert wird (Moment des tonischen Akzentes), 2. daß die dynamische Intensität des sie produzierenden Phonationsaktes eine erhöhte wird (Moment des dynamischen Akzents), und 3. daß jede derart hervorgehobene Silbe oder Lautgruppe gedehnt (also hinsichtlich der Dauer ihrer Aussprache verlängert) gesprochen wird (Moment des temporalen Akzentes), oder daß umgekehrt — bei besonders heftigen Affektgraden — eine ganze Masse von Worten oder Silben in derselben Zeit hervorgesprudelt wird, in der sonst — bei der Aussprache gewöhnlicher, affektloser, ruhiger Normalstimmung des Alltagslebens — nur einige wenige Worte hervorgebracht werden. Es kann also an Stelle einiger weniger hervorgehobener, d. i. gedehnter Laute oder Töne ersatzweise eine Anhäufung mehrerer oder vieler Laute, bezw. Töne treten, d. h. also: der lang oder länger ausgehaltene, hervorgehobene Ton durch eine Gruppe von Tönen, einen Klangwulst, eine durch Aneinanderreihung von Tönen gebildete Klangmassenanhäufung, ersetzt werden. Mit anderen Worten: Die Hervorhebung, die Profilation, kann in der Musik in zwiefacher Weise vor sich gehen: 1. intensiv: durch Erhöhung der Tonhöhe (tonischer Akzent) oder Steigerung der dynamischen Phonationsintensität (dynamischer Akzent), und 2. extensiv: durch Langaushalten des betreffenden Tones (temporaler Akzent) oder Ersatz desselben durch eine Gruppe von Tönen, Auflösung oder Zerlegung desselben in eine solche Gruppe von Tönen. Alle diese hier theoretisch gesonderten Fälle begegnen uns nun in der Musikpraxis sowohl einzeln als auch einander vertretend als auch zu mehreren als schließlich auch alle zusammen gleichzeitig vereinigt in einem gegebenen Falle auftretend, und es ist Sache der musikalischen Formenanalyse, die jeweils für die Erklärung des Auftretens der Profilation im einzelnen Falle in Betracht kommenden Kriterien nachzuweisen. Die Verfolgung der gesamten Musikgeschichte, und

der europäischen insbesondere, von den Anfängen des gregorianischen Chorals angefangen bis in die Musik der Gegenwart herein, zeigt nun, daß die Entstehung aller musikalischen linearen Konstruktion, also aller Melodik und Melismatik, aus dieser Urwurzel der Profilation: der Zerlegung einzelner hervorgehobener Töne in Tongruppen, in Melismen, hervorwächst: indem in die ursprünglich ganz einfache, gerade Linie des gleichförmig auf einem Tone, dem gewöhnlichen Sprechton (tonus currens), verlaufenden ruhig affektlosen Rezitierens an den durch den Affekt oder das Bedürfnis der syntaktischen, also sprach-architektonischen Gliederung hervorzuhebenden Stellen zunächst Erhöhungen und Senkungen (Kadenzen) der Stimmflexionen eintreten, die allmählich, je differenzierter im Verlaufe der fortschreitenden Entwicklung die Nuancierungen des Affektausdruckes wurden, in Gruppen immer zahlreicherer und abwechslungsreicherer Töne zerlegt werden, um von den ursprünglichen Ausgangsstellen, den Distinktionen, aus allmählich sich auch in die Binnenstrecke der melodischen Linie zu verbreiten, wird so die anfängliche gerade Linie der schlichten Rezitation im Sprechtone zur gekräuselten, geschwungenen, gekrümmten Linie der musikaschen Melodie. Sowie also aus der Ausnützung der geometrischsymmetrischen Gliederungsverhältnisse der Wandflächen in der Architektur die Anfänge der linearen Konstruktion der bildenden Kunst, der Ornamentik, hervorwachsen, genau so geht aus der Profilation der musikalisch-architektonischen Gliederungs- und Stützpunkte die musikalisch-lineare Konstruktion: die Melodie, das Melisma, hervor. Und genau so, wie in den graphischen Künsten (z. B. der Zeichnung, dem Holzschnitt, Kupferstich, Stahlstich, der Radierung usw.) durch Häufung eng nebeneinander gesetzter Punkte, Striche oder Linien (Schraffierung) der Eindruck des Schattens und so — durch Kontrastierung der hellen Partien — zugleich auch des Plastischen, der räumlichen Vertiefung und Aushöhlung (Schattierung!) erzeugt wird, genau so wird auch in der Musik durch solche Häufung melodischer Punkte, Linien und Striche (Melismen, melismatische Floskeln: musikalische Ornamente) die räumlich-plastische Vertiefung, bezw. reliefartige Hervorhebung (Profilation) der betreffenden Stelle erreicht.

Und so wie endlich in der Malerei eines Segantini der räumlich-plastische Eindruck, die reliefartige Hervorhebung gewisser Stellen dadurch angestrebt (und auch wirklich erreicht) wird, daß das wirkliche, substanzielle Farbenmaterial, die breiartige Farbenmasse, der Farbenteig, in dicken Wülsten geknetet und auf die betreffende Stelle aufgetragen wird, so daß sogar schon bei geschlossenen Augen durch bloßes Abtasten der Bildfläche diese plastischen Erhöhungen und Vertiefungen dem ‚Beschauer‘ (recte: Betaster) deutlich kund werden, genau so finden wir auch in der Musik der Gegenwart eine auffallende Analogie dazu, insoferne durch Anhäufung von Klangmasse (intensiv, extensiv und koloristisch: durch massige Anhäufung des Orchester- und Instrumental-, bezw. Vokalmusikklanges — vergleiche z. B. die ‚dicke‘ Besetzung, die zahlreichen Verdoppelungen, Verdreifachungen u. dgl. von Stimmen in vielen modernen Partituren u. dgl.! —) ein diesen Segantinischen Farbenteigwülsten ganz analoges Ausdrucksmittel musikalischer Ton- oder Klangwülste gewonnen ist. (Nebenbei bemerkt: schon daß wir von dem ‚Volumen‘ eines Klanges, z. B. dem ‚saftig-schwellenden‘, ‚vollen‘, ‚runden‘ des Horn- oder dem ‚luftigen‘, ‚verblasenen‘, ‚verwaschenen‘ des Flöten-, dem ‚dünnen‘, ‚spitzigen‘, prickelnden‘, ‚stechenden‘ des Oboenklanges u. dgl. als einer jedem musikalisch Empfindenden ganz selbstverständlichen, keines Wortes der Erläuterung bedürftigen Tatsache sprechen können, liefert eine weitere bedeutungsvolle Komponente zum psychologischen Verständnisse des Problems der ‚Masse‘ in der Musik.)

Aber noch ein Ausdrucksmittel steht der Musik zur Herausarbeitung des Räumlich-Plastischen, der reliefartigen Profilation und sozusagen stereometrischen Vertiefung zur Verfügung, und damit haben wir das musikalisch-entwicklungsgeschichtlich am spätesten aufgetretene Moment, den eigentlichen Träger und die Verkörperung des Raumproblems in der Musik, berührt: ich meine die Harmonik. Bekanntlich ist die Harmonie das am spätesten im Verlaufe der Geschichte der Musik zur Entwicklung gelangte Ausdrucksmittel: erst vom zirka 14. und 15. Jahrhundert an können wir allmählich immer häufiger und zahlreicher auftretende Spuren spezifisch-harmonischen Empfindens (im Gegensatze zu dem vorher aus-

schließlich herrschenden melodisch-linearen Musikempfinden und -vorstellen, sowie -denken überhaupt) zunächst in gewissen Wendungen und Formeln antreffen, erst in der Mitte des 16. Jahrhunderts (1558) wird von Gioseffo Zarlino klar und bewußt der Unterschied der Dur- und Mollskala erkannt sowie formuliert und damit die Grundlagen unseres heutigen Tonsystems (im Gegensatze zu dem früheren der alten Kirchentonarten), also zugleich auch das Fundament aller Harmonik, geschaffen, aber erst 1722, mit dem Erscheinen von Rameaus ‚traité de l'armonie', der als erster den Satz (und damit das Grundprinzip unseres heutigen harmonischen Empfindens) aussprach: daß wir auch einfache Melodien stets im Sinne von Harmonien hören, — erst damit also sowie mit der schon seit ungefähr dem Anfange des 17. Jahrhunderts allmählich immer mehr und immer unbestrittener zur Herrschaft gelangenden und in der Musik des 18. Jahrhunderts auf dem Höhepunkt seiner Macht stehenden Prinzip der Polarität von Tonika und Dominante — einem Prinzip, das von da ab bis tief ins 19. Jahrhundert hinein (und im Volkslied noch heute) das ausschließliche und einzige Achsensystem aller melodischen und harmonischen Kristallisation geblieben ist — ist das Moment der Harmonik und unser heutiges ausschließlich auf die Harmonie fundiertes musikalisches Empfinden in der Geschichte der Musik zum treibenden Faktor und herrschenden, entscheidenden Prinzip geworden. So zeigt uns also die Betrachtung der musikalischen Entwicklungsgeschichte, daß das Moment der Harmonik das am spätesten, das zuletzt in die Entwicklungsgeschichte eingetretene Prinzip ist: nach ungezählten Jahrtausenden sozusagen prähistorischer Musikentwicklung, in der alle musikalischen Versuche der primitiven und archaischen Menschheit sich im Schwelgen im sinnlichen Klang des einzelnen Tones, also in tonalen Farbenflecken oder -punkten, der Wiederholung desselben Tones oder einiger weniger einzelner Töne erschöpfte, gelangt in den historischen Epochen der Musikentwicklung das lineare Prinzip: die Aneinanderreihung der einzelnen Tonpunkte oder -flecken zu einer Tonlinie: der Melodie, zur Herrschaft, um von da ab unbestritten bis tief ins 16. Jahrhundert hinein einzig und ausschließlich alles musikalische Schaffen zu verkörpern und zu

enthalten. Und erst ganz spät in der Musikgeschichte: buchstäblich in den letzten drei bis vier Jahrhunderten, ringt sich nun allmählich ein neues Prinzip durch: das der Harmonik, und dieses wird von nun ab bis zum Schlusse des 19. Jahrhunderts der Träger alles musikalischen Empfindens, Vorstellens und Schaffens. Es drängt sich nun die Frage auf: Worin liegt das psychologisch Neue dieses neuen musikalischen Entwicklungsfaktors? Es läßt sich kurz in dem Ausdruck für e i n e n Begriff zusamenfassen: im Wesen des Räumlichen, des Stereometrischen. Wenn der einzelne Ton dem farbigen Punkt oder Farbenfleck, das Melos der Linie, die Kontrapunktik mit ihren mehreren oder vielen gleichzeitig nebeneinander verlaufenden melodischen Linien (Einzelstimmen) dem Moment des Flächenhaften entspricht, so tritt uns in der Harmonik das des Körperhaften, der räumlichen und körperlichen Ausdehnung, der plastischen Erhöhung und Vertiefung entgegen. Nichts ist geeigneter, dieses stereometrische oder Räumlichkeits- und Körperlichkeitsmoment der Harmonik deutlicher und trefflicher zu veranschaulichen als der Vergleich mit der analogen Erscheinung der Kristallsysteme in der Mineralogie. Sowie das Wesen eines Kristallsystems durch die Anzahl der Achsen und die typisch gleiche Größe der Neigungswinkel, unter denen die durch die Achsen gelegten Flächen sich miteinander wie mit den Seitenflächen (den Wänden) des Kristalls kreuzen, vollkommen erschöpfend determiniert ist, so daß wir je nach der Verschiedenheit dieser einzelnen Elemente von einem regulären, rhombischen, tetragonalen, triklinischen, hexagonalen, monoklinischen usw. Kristallisationssysteme sprechen und in dem Koordinatensystem eines Kristalls dessen tiefstes Wesen selbst verkörpert finden, genau so ist auch das Wesen der Harmonie, des Akkordes, durch das Koordinatensystem von Tonika und Dominante bestimmt. Und sowie für die einzelnen Kristallsysteme die Neigungswinkel der durch die einzelnen Achsen gelegten Ebenen zueinander verschieden und eben infolge dieser typischen Verschiedenheit charakteristische Kriterien des betreffenden Systems sind, genau so ist auch das harmonische Koordinatensystem verschieden je nach den sozusagen Neigungswinkeln, d. i. Spannungsbeziehungen (denn dem optischen Phänomen der Neigungswinkel entspricht

als psychologisches Korrelat in der Musik das Spannungsverhältnis des Intervalls) der die betreffende Harmonie fundierenden Intervallverhältnisse des Skalensystems, dessen Tonschatz die Elemente des Aufbaues der betreffenden Harmonie entnommen sind. Für unsere heutige europäische Dur- und Mollskala (bei denen also das wesentlich unterscheidende Merkmal bekanntlich hauptsächlich in der großen, bezw. kleinen Terz und Sext liegt) ist die Polarität von Tonika und Dominante das grundlegende, die gesamten tonalen und harmonischen Beziehungen und Verhältnisse regelnde und enthaltende Prinzip: sowie das reguläre Kristallsystem dadurch charakterisiert ist, daß die durch die eine Achse gelegte Ebene senkrecht auf der durch die beiden anderen, ebenfalls senkrecht aufeinander stehenden Achsen gelegten Ebene steht, genau so ist auch unser heutiges Dur- und Mollskalensystem durch die Polarität, das sozusagen Senkrecht-zueinander-Stehen von Tonika und Dominante charakterisiert: jeder Ton einer Melodie oder eines Akkordes wird sozusagen auf die eine oder die andere tonale Fläche, die der Tonika- oder Dominantenebene, projiziert und von uns nur nach dieser seiner Beziehung auf diese beiden tonalen Flächen, in dieser seiner Bezogenheit auf sie empfunden, apperzipiert und gewertet. Es ist genau so, wie wenn in der analytischen Geometrie ein Punkt einzig und allein nur durch seine Bezogenheit auf die beiden Koordinaten x und y bestimmt wird, einzig und allein nur durch diese Bezogenheit auf sie als existent erfaßt und für den mathematischen Kalkül verwertet werden kann: die Gebundenheit an diese Koordinaten ist also für den Nachweis seines Vorhandenseins, für das Uns-zum-Bewußtsein-Kommen, von uns Bemerktwerden seines Daseins genau so die unentbehrliche Voraussetzung, wie für das Sichtbarwerden eines optischen Objektes die notwendige Vorbedingung die Vermittlung der Lichtstrahlen durch Ätherschwingungen ist, die von unserer Netzhaut absorbiert werden (und nicht, wie z. B. die ultravioletten Strahlen, zwischen den Maschen des Netzes wirkungslos sich verlieren). Diese Koordinaten sind nun in musikalischer Hinsicht für unser Tonsystem Tonika und Dominante, und das Korrelat des Aufeinander-Senkrechtstehens der Achsen im Beispiele der vorhin angeführten Kristalli-

sationssysteme ist hier die tonale Polarität von Tonika und Dominante. Sowie nun aber zwischen den einzelnen Achsen und den durch sie gelegten Ebenen verschiedene Neigungswinkel möglich sind und hieraus je nach dieser Verschiedenheit der Zahl und Neigungswinkel der Achsen, Neigungsflächen u. dgl. sich die verschiedensten Kristallisationssysteme ergeben, genau so muß natürlich auch das harmonische Kristallisationssystem durchaus nicht nur auf dem Polaritätsverhältnis, d. i. also dem sozusagen tonalen Aufeinander-Senkrechtstehen von Tonika und Dominante, aufgebaut sein, wie dies das Wesen unseres Tonsystems ist, sondern es können auch andere sozusagen tonale Neigungswinkel und Achsenstellungen vorkommen, die dann natürlich entsprechende andere harmonische und tonale Kristallisationssysteme, d. i. Skalensysteme, fundieren werden. In der Tat zeigt uns denn auch die Geschichte der Musik, daß dem heute herrschenden Tonsystem unserer gegenwärtigen Musik, der Dur- und Mollskala, entwicklungsgeschichtlich eine ganze Reihe anderer, von ihr grundverschiedener Skalensysteme vorangegangen ist, so das anhemitonisch-pentatonische (Skala f g a c d f) der Ostasiaten (vor allem Chinesen), Kelten, vorhistorischen Griechen usw., die altgriechischen Tonarten, die Kirchentonarten u. dgl., bei denen oft ganz andere tonale Neigungswinkel, d. h. also harmonische Spannungsverhältnisse, der Beziehung der einzelnen Skalentöne zueinander zugrundeliegen als das sozusagen Aufeinander-Senkrechtstehen (die Polarität) von Tonika und Dominante. So kann man z. B. das für unser heutiges musikalisches (und speziell harmonisches) Empfinden ganz unmögliche (weil mit seiner verminderten Quint h—f ganz schiefe und in der Luft hängende) Spannungsverhältnis der (altgriechischen) mixolydischen Tonart h c d e f g a h oder das ganz ähnliche, wenn auch für unser Empfinden nicht ganz so schroff verletzende der hypolydischen Tonart f g a h c d e f füglich wohl (wegen ihrer ganz schiefen tonalen Neigungswinkel) mit nichts besser in Parallele stellen als mit dem monoklinischen und triklinischen Kristallisationssysteme u. dgl. Ja, die oben gezogene Parallele zwischen Ton- und Kristallsystem läßt sich sogar auch noch bis in weitere Details hinein verfolgen: sowie die durch die einzelnen Achsen des

Kristalls gelegten Koordinatenflächen aus der Gesamtheit aller jener Punkte gebildet werden, welche in den unter dem für das betreffende Kristallisationssystem typischen Neigungswinkel sich kreuzenden Ebenen liegen, so daß bei deren Schnitte mit den Wandflächen des Kristalls als Profil dieser Ebene sich gerade Linien (eben die erwähnten Schnittlinien der Koordinatenebenen mit den Wandflächen des Kristalls) ergeben, genau so werden auch die sozusagen musikalischen Achsenebenen der verschiedenen tonalen Kristallisationssysteme aus jenen tonalen Punkten, d. i. Tonstufen, gebildet, deren ganz bestimmtes Intervallspannungsverhältnis für das betreffende tonale Kristallisationssystem, die betreffende Skala, typisch ist, und das Profil dieser sozusagen musikalischen Koordinatenebene, d. i. deren — wenn es erlaubt ist, diesen Ausdruck zu bilden: — tonale Schnittlinie mit der Wandfläche des Kristalls, d. i. also im Medium des musikalischen Materials: mit der durch den Rahmen des Tonschatzes der betreffenden Skala verkörperten tonalen Projektionsfläche, wird auch hier in der Musik ebenfalls durch gerade Linien dargestellt: jene Linien, die durch die häufige Wiederholung der in dem betreffenden Tonsystem am häufigsten benutzten, durch ihren typischen tonalen (= harmonischen) Neigungswinkel (Spannung des Intervallverhältnisses) für dieses betreffende Tonsystem besonders charakteristischen Töne — Reperkussionstöne, toni currentes, cursus in den Kirchentonarten — gebildet werden. Bekanntlich hat jede der altgriechischen und der aus ihnen übernommenen Kirchentonarten derartige Töne, die neben der Finalis (dem Schlußtone) für die betreffende Tonart besonders charakteristisch sind, so der 1., 4. und 6. Kirchenton a, der 2. f, der 3. ursprünglich h (später wie im 5. und 8.) c′, der 7. d′. In jeder dieser Tonarten bilden also die Tonstufe des Reperkussionstones und der Finalis (im 1. und 2. Kirchenton d, im 3. und 4. e, im 5. und 6. f, im 7. und 8. g) das tonale Kristallisationsangelpunkt- oder Koordinatensystem, welches das Wesen der betreffenden Tonart sozusagen als Formel in sich schließt (wie die mathematischen Formeln beispielsweise der analytischen Geometrie das Wesen einer Geraden, einer Kurve o. dgl.), und das Intervallspannungsverhältnis zwischen diesen beiden Tonstufen ist dann genau so typisch für

das Wesen der betreffenden Tonart (vergleiche z. B. das vorhin zitierte Beispiel der altgriechischen mixolydischen Tonart mit ihrem Grundintervall h—f), wie der Neigungswinkel der Koordinatenachsenebenen der Kristallisationssysteme für diese charakteristisch ist. Und auch entwicklungsgeschichtlich kommt genau dasselbe Verhältnis zum Ausdruck, insoferne die Entstehung dieser verschiedenen Tonarten (also tonalen Kristallisationssysteme) offenbar aus der ursprünglich ausschließlichen oder fast ausschließlichen (und auch späterhin noch weitaus überwiegenden) Verwendung je dieser beiden eben besprochenen Tonstufentypen zu erklären sein dürfte, der gegenüber andere als diese beiden Tonstufen nur ganz vereinzelt und spärlich, nur zufällig und im Vorübergehen, berührt worden sein mögen. Aber sei dem nun wie immer: d i e Tatsache also bleibt unbestreitbar, daß durch diese Fundierung der Harmonie ausschließlich auf ein bestimmtes tonales Koordinatensystem mit bestimmten typischen tonalen Neigungswinkeln (= Intervallspannungsverhältnissen) der Harmonie, dem Akkorde, dadurch eo ipso der Charakter des Räumlichen, Körperhaften, Stereometrischen, Plastischen zuwächst, und dieser Eindruck des Räumlichen, Körperhaften, der Tiefenempfindung usw. im Wesen der Harmonie ist denn auch namentlich im letzten Jahrhundert immer häufiger mit immer mehr zunehmender Sicherheit und Klarheit ausgesprochen worden: ich erinnere hier u. a. z. B. nur an Richard Wagners bekannte Ausführungen über das Wesen der Harmonie (im ‚Kunstwerk der Zukunft‘, in ‚Oper und Drama‘ usw.). Entspricht die Linie der einstimmigen Melodie den Umrissen, den Konturen eines Körpers, dem Profil oder der Silhouette eines Kopfes, so ist dieselbe Melodie, in mehrstimmigem Satze harmonisiert, der von vollem Tageslicht hell beleuchtete, plastisch hervortretende, greif- und tastbare Körper oder Kopf selbst, oder — um dem sozusagen durchscheinenden, gläsern durchsichtigem Wesen der Harmonie, die zugleich mit dem Gesamtklang, dem Klang des vollen Akkordes, d. i. der Summe aller gleichzeitig erklingenden Einzeltöne desselben, doch auch ganz klar und deutlich jeden einzelnen Ton und die tonalen Kristallisationsachsen, sozusagen also das harmonische Gerippe, erkennen läßt, im

Bilde gerecht zu werden: — der in vollem Tageslichte vor uns stehende, mit allen seinen Flächen, Winkeln, Achsen u. dgl. bis ins kleinste Detail durchsichtige und doch dabei plastische, stereometrisch meß-, tast- und greifbare Kristallkörper.

Es läge nun nahe, gegen diese in den vorstehenden, natürlich nur ganz oberflächlichen und skizzenhaften Andeutungen versuchte Markierung einiger der auffallendsten Punkte von Analogien und Parallelismen zwischen den Darstellungselementen des musikalischen Ausdrucks und der bildenden Kunst den Einwand zu erheben, daß, selbst wenn diese Analogie oder vielmehr (im letzten Grunde ja doch daraus zu folgernde) metaphysische Wesensidentität der besprochenen Elementarphänomene auch bei diesen selbst ohne weiteres zutreffen sollte, damit noch immer nicht gesagt sein müsse, daß diese Wesensübereinstimmung auch in der Entwicklungsgeschichte dieser beiden Kunstgebiete nachzuweisen sei; ohne eine solche habe aber dann natürlich der ganze Gedankengang keinen weiteren Sinn noch Berechtigung. Ich möchte nun, um — bevor ich schließe — auch nach dieser Richtung hin wenigstens eine notdürftige Orientierung versucht zu haben, ganz kurz im Vorübergehen auf einige rein entwicklungsgeschichtliche Parallelen hinweisen, und zwar enthalte ich mich dabei absichtlich jeder eigenen Initiative der Beweisführung, sondern will mich ausschließlich nur darauf beschränken, einige von Fachleuten auf a n d e r e n Gebieten als dem der Musikwissenschaft ausgesprochene Beobachtungen herauszugreifen, denen ich dann den Stand auf musikalischem Gebiete zum Vergleich gegenüberhalten will. Es sei also in diesem Zusammenhang vor allem der bekannten geistvollen Theorie von Max Verworn gedacht, derzufolge die Menschheit onto- wie phylogenetisch (Kind wie Urmensch und Natur- sowie archaische Völker) bei ihren frühesten Versuchen in den bildenden Künsten zuerst ausnahmslos nur das darstellen, was sie wirklich an den Objekten in der Außenwelt s e h e n (physioplastische Darstellung), während sie dann in bedeutend späteren Entwicklungsstadien erst dazu gelangen, darzustellen, nicht: was sie wirklich von ihnen s e h e n, sondern was sie aus Erfahrung von ihnen w i s s e n (ideoplastische Darstellung), so daß also auf ein primitives Stadium unglaublich scharfen,

trefflichst beobachteten und wiedergegebenen Realismus und Naturalismus dann als bedeutend späteres Stadium ein solches strengster Stilisierung und Konstruktion folgt (vergleiche z. B. den Naturalismus der ältesten ägyptischen Kunst gegenüber der Stilisierung der späteren Kunst z. B. der 18. Dynastie u. dgl.!). Wendet man sich nun, mit dem Blick auf dieses Entwicklungsschema in der bildenden Kunst gerichtet, der Geschichte der Musik zu, so wird man überrascht durch die frappante Analogie, die man auf diesem Gebiete antrifft. Hier zeigt uns nämlich der Blick auf jedes nächstbeste Detail und jede nächstbeste beliebige Entwicklungsepoche sowohl der Musik des Tieres als des Kindes, der Primitiven, der archaischen Völker und der Musikgeschichte, daß sich hier immer und überall dasselbe gleiche Schema wiederholt, das aller musikalischen Entwicklung ohne Unterschied von Zeit, geographischer Lage, Rasse, Kulturepoche u. dgl. zugrunde liegt: daß nämlich die Phonation des rein emotionalen Ausdrucks, des affektgetragenen und -geladenen Gefühlsausbruches: des brüllenden, heulenden, winselnden, wimmernden usw. Schreies, der dann allmählich (im Fortschritte vom Tier zum Menschen) zu der je nach dem Wechsel der verschiedenen emotionalen Intensitätsnuancen und -schattierungen sich bald hebenden, bald senkenden melodischen Linie gemildert und gemäßigt wird, den Urausgangspunkt aller musikalischen Entwicklung bildet, wogegen erst auf relativ recht späten Entwicklungsstufen das Moment der Stilisierung: der Symmetrie- und Parallelkonstruktion auftritt. Es korrespondiert also dem Stadium der physioplastischen Kunst dort das Stadium der der Affektentladung dienenden Stimmflexionen und der aus ihnen hervorgewachsenen, durch den Sprachtonfall und die syntaktische Gliederung geregelten musikalischen Deklamation (Psalmodie, Rezitation, Lektionston usw., — jener Stil, der als spezifisch-archaischer musikalischer Stil immer und überall am frühesten in der Kulturgeschichte auftritt und in der gesamten Musikgeschichte bis ins 19. Jahrhundert herein in jeder neuen Entwicklungsepoche immer wieder den Ausgangspunkt und das Vorstadium für die absolute, reine, d. i. nach den Gesetzen der Symmetrie und Parallelgliederung schaffende Musik bildet) hier, wogegen dem stilisierenden ideoplastischen Stadium das

— wie bereits erwähnt — in jeder Entwicklungsepoche erst sehr spät einsetzende Stadium der musikalischen Stilisierung: der Symmetrie- und Parallelkonstruktion korrespondiert. Hier wie dort kehrt nun dieses Schema in allen Entwicklungsepochen als Grundlage aller Entfaltung der Kunst unverändert wieder.

Das soeben berührte Moment der kontinuierlichen Ablösung des (musikalisch-physioplastischen) Stadiums des naturalistischen, nach dem Vorbilde des Sprachtonfalles und der syntaktischen Gliederung zustandekommenden Melos der Psalmodie, Rezitation usw. durch ein späteres (musikalisch-ideoplastisches) Stadium der absoluten, rein musikalischen Symmetrie- und Parallelkonstruktion führt uns nun zu einer zweiten, ebenfalls ganz ohne jede Bezugnahme auf die Verhältnisse in der Musik und ohne deren Kenntnis ausgesprochene Beobachtung, die von Fr. Carstanjen (in V. f. wiss. Philos., Bd. XX, 1896: ‚Die Entwicklungsfaktoren der niederländischen Frührenaissance‘) dahin formuliert wurde: daß die Weiterentwicklung der Kunst psychologisch aus der Unlust über die gerade bestehende Darstellungsart entspringe, deren man durch allzuhäufige Wiederholungen müde und überdrüssig geworden sei, wobei die Evolution sich in der Weise zu vollziehen scheine, daß auf einen mehr oder weniger geglückten Naturalismus als erster eigentlicher Stil die Herrschaft der geraden Linie folge, von wo aus dann die Entwicklung durch den zunehmenden Überdruß an der Starrheit und Steifheit des Geraden zu immer freier geschwungenen Formen führe, in diesen einen Höhepunkt sinnlicher Schönheit erreiche und schließlich durch eine maßlose Hervorhebung alles Runden, Bauchigen, Gedrehten und Geschweiften zum Verfalle führe. Ich habe schon an anderer Stelle (Stud. z. Entw. d. ornam. Melop., pag. 627, Anmerkung 2) darauf hingewiesen, daß, wenn man in diesen Sätzen den Ausdruck ‚gerade Linie‘ durch den für ihr musikalisches Korrelat, nämlich: ‚Rezitativ‘, ‚Psalmodie‘ u. dgl., und die Ausdrücke ‚frei geschwungen‘, ‚rund‘, ‚bauchig‘, ‚gedreht‘, ‚geschweift‘ durch die analogen: ‚Melisma‘, ‚Koloratur‘, ‚Tongeschnörkel‘ usw. ersetzt, man dann in Carstanjens Formel das Grundschema aller musikalischen Entwicklung ausgesprochen findet, wie es immer und

überall, wo und wann immer es zu einem Entstehen und Entfalten musikalischer Gebilde kommt, diesem zugrunde liegt und wie es von uns auch schon in den vorstehenden Ausführungen berührt worden ist. Daß aber der soeben verlangte Ersatz der Carstanjenschen Termini aus dem Gebiete der bildenden Kunst durch die korrespondierenden musikalischen Fachausdrücke keine subjektive Willkür meinerseits ist, sondern daß wirklich das Profil der rezitatorischen Wortmelodie das musikalische Korrelat der geraden Linie, jenes der melismatischen und kolorierenden Melodie das der geschweiften, gekräuselten, gebogenen, krummen und runden Linie ist, hat sich uns schon oben, bei der Betrachtung der Entstehung der musikalischen Melodie aus dem Melos des Sprachgesangs, der Psalmodie, Rezitation oder pathetischen Deklamation, erwiesen. So steht denn auch diese von Carstanjen ganz unabhängig von der Musik und ohne Kenntnis der Verhältnisse auf deren Gebiet gefundene sowie ohne jede Beziehung auf sie ausgesprochene, als allgemeines Entwicklungsgesetz auf dem Gebiete der bildenden Kunst proklamierte Beobachtung in vollster Übereinstimmung mit den Verhältnissen in der Musik, für deren Gebiet ihr dieselbe Geltung zukommt wie auf dem der bildenden Kunst. Hält man nun mit diesen beiden soeben betrachteten Analogien, der von Verworn beobachteten und der von Carstanjen formulierten, die bereits in den obigen Ausführungen spontan von uns gefundene und erörterte Tatsache zusammen, daß sich die Entwicklung der Musik genau so wie die der bildenden Kunst vom Punkt (einzelnen Ton) zur Linie (Melodie) und von da über das Moment der Fläche (Kontrapunktik) zu dem des Körper- und Raumhaften (Harmonik) vollzieht, und erwägt man, wie diese drei vollkommen unabhängig voneinander gefundenen und an ganz verschiedenem Beobachtungsmaterial sowie von ganz heterogenen Gesichtspunkten aus gewonnenen Beobachtungen vollkommen einheitlich wie aus einem Gusse und tadellos, als wären sie darauf zugeschnitten, sich zu einem einzigen, einheitlichen, gemeinsamen Entwicklungsschema zusammenfügen, dem zum mindesten auf dem Gebiete der bildenden Kunst und der Musik (aber wohl auch auf dem der übrigen Künste und Kulturzweige, z. B. dem der Literaturgeschichte — denn das auf

deren Gebiet zu beobachtende Entwicklungsschema des Nacheinander-Einsetzens und Aufeinanderfolgens von Epik, Lyrik und Dramatik wäre wohl nicht schwer als das psychologische Korrelat des auf unseren vorstehend beobachteten Gebieten als Punkt-, Linear- und Räumlichkeitsmoment auftretenden Entwicklungsprinzips nachzuweisen) die Geltung eines den Plan aller Kunstentwicklung in sich schließenden Grundgesetzes und Kanons zukommt, erwägt man weiters, daß — wie ich dies ebenfalls schon an anderer Stelle (Stud. z. Entw. d. ornam. Mel., III. Teil) eingehend nachzuweisen versucht habe — dieses selbe Schema uns auch onto- wie phylogenetisch, in der Kunstentwicklung des Kindes wie der Tiere, der Primitiven, der archaischen Völker und im Bereiche der Kunst-, bezw. Musikgeschichte usw. immer und überall mit der gleichen, allbeherrschenden Wucht und Geltung entgegentritt, dann wird man — so scheint es mir wenigstens — wohl nicht mehr daran zweifeln dürfen, daß man es hier mit einem das gesamte geistige und organische Werden und Sich-Entfalten regelnden, allbeherrschenden Lebensprinzip zu tun hat, von dem die auf dem Gebiete der bildenden Kunst, bezw. der Musik als Entwicklungskanon auftretenden Äußerungen nur allotrope Modifikationen, nur phänomenale Heteromorphien, nur verschiedene Erscheinungsformen eines und desselben im Grunde vollkommen identischen, bald als Licht und Farbe, bald als Ton u. dgl. in die Erscheinung tretenden Lebensprinzips sind. Die Beziehungen zwischen den allotropen Erscheinungsformen dieses einen und desselben Lebens- und Entwicklungsprinzips auf den verschiedensten Kunstgebieten aufzufinden und sie als die Ausstrahlungen, als die Emanationen und Verkörperungen eines und desselben einzigen und identischen Urprinzips zu erkennen sowie nachzuweisen, wird nun die Aufgabe der allgemeinen vergleichenden Kunstwissenschaft der Zukunft sein.

16. 3. 25.